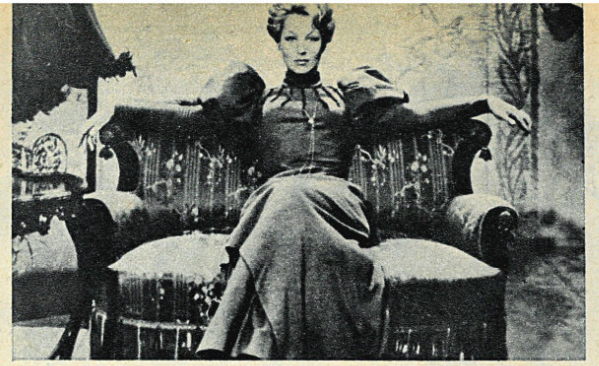
FILM

MARILU TOLO

Fot. A. Frontoni

• NR 35 (1238) • ROK XXVII • 27 SIERPNIA 1972 • CENA 3 ZŁ



„Temat na niewielkie opowiadanie" reż. Siergieja Jutkiewicza

tydzień w filmie

● **Z okazji 50-lecia powstania Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich przygotowano w naszym kraju bogaty program imprez filmowych. Rozpoczną się one już we wrześniu; na ten miesiąc przewidziane są premiery dwu nowych filmów radzieckich: „Waterloo" Siergieja Bondarczuka oraz „Temat na niewielkie opowiadanie" Siergieja Jutkiewicza. W październiku ma się odbyć premiera „Dwunastu krzeseł" Leonida Gajdaja. W dniach 3—12 listopada trwać będą tradycyjne Dni Filmu Radzieckiego. W tym okresie wejdą na nasze ekrany filmy: „Kochany drapieżnik" Agasi Babajana, „Polonez Ogińskiego" Lwa Gołubowa, „Biały ptak z czarnym znamieniem" Jurija Iljenki, „Żywa woda" Grigorija Kochana, „Wujaszek Wania" Andrieja Michałkowa-Koneczałowskiego, dwie końcowe serie „Wyzwolenia" Jurija Ozierowa, „Ostatnia gra Karima" Zagida Sabitowa, „Minuta milczenia" Igora Szatrowa, „Pirosmani" Georgija Szengełaji oraz „Solaris" Andrieja Tarkowskiego.**

W listopadzie odbywać się będzie ponadto w całym kraju retrospektywny przegląd kinematografii radzieckiej, zatytułowany „Historia 50 lat ZSRR w filmie". Retrospektywa trwać będzie do marca 1973 roku. Telewizja polska zorganizuje na zlecenie Centrali Wynajmu Filmów teleturniej, poświęcony kinematografii radzieckiej.

Wreszcie, w grudniu wejdą na nasze ekrany trzy dalsze filmy radzieckie: „Powrót z frontu" Siergieja Antonowa, „Czajkowski" Igora Talankina oraz „Poskromienie ognia" Daniła Chrabrowickiego. Ta ostatnia pozycja będzie tysięcznym filmem radzieckim, wyświetlanym na naszych ekranach.

● **W dniach 4—6 października Muzeum Świętokrzyskie organizuje w Kielcach V Muzealny Przegląd Filmów. Impreza ta, mająca charakter roboczych spotkań muzeologów, pracowników kinematografii oraz dziennikarzy, poświęcona jest w roku bieżącym filmom o sztuce. W ostatnim dniu imprezy odbędzie się seminarium na temat „Artysta i jego dzieło"; referat wprowadzający wygłosi doc. dr Zbigniew Czeczot-Gawrak z Instytutu Sztuki PAN.**

● **W dziesięciu kinach województwa gdańskiego trwa kolejny, czwarty przegląd archiwalnych filmów polskich. W programie znalazły się m. in. głośne polskie filmy przedwojenne, takie jak „Tredowata", „Ordynat Michorowski" czy „Pan Twardowski".**

● **Wedle nieoficjalnych wiadomości, Jerzy Kawalerowicz ma realizować w Jugosławii film według powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis". W filmie tym wystąpić mają znani aktorzy z wielu krajów, m. in. Henry Fonda.**

film polski na świecie

■ *III program zachodnioniemieckiej telewizji nadał w dniu 12 sierpnia polski film dokumentalny Romana Wionczka „62 dni", poświęcony Powstaniu Warszawskiemu. Film wyświetlony został w pełnej wersji, uzupełnionej komentarzem w języku niemieckim.*

■ *Od września 1972 do lutego 1973 trwać będzie kolejno w kilku miastach Japonii Międzynarodowy Festiwal Filmu Kulturalnego. Polska zgłosiła na tę imprezę film „Rodzina" Danuty Halladin.*

■ *W dniach 12—22 października odbędą się w Getyndze (NRF) Dni Kultury Polskiej. W ramach tej imprezy przewidziano m. in. Przegląd Filmów Polskich. Program Przeglądu obejmuje filmy: „Dziura w ziemi" Andrzeja Kondratiuka, „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Molo" Wojciecha Solarza, „Zaraza" Romana Załuskiego, „Struktura kryształu" Krzysztofa Zanussiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego. Ponadto wyświetlonych zostanie siedem filmów krótkometrażowych.*

Projekty i realizacje

● 25 sierpnia rozpoczynają się w Seroczynie, w województwie warszawskim zdjęcia do filmu **„Noce i dnie"** (zespół KADR), według powieści Marii Dąbrowskiej. Autorem scenariusza oraz reżyserem jest Jerzy Antczak, operatorem — Stanisław Loth, kierownikami produkcji — Zwonimir Ferić i Tadeusz Urbanowicz. W dwu głównych rolach: Barbary i Bogumiła wystąpią Jadwiga Barańska i Jerzy Bińczycki, aktor Teatru Starego w Krakowie. Film będzie miał dwie wersje: kinową i telewizyjną; pierwsza składać się ma z dwu części, druga — z 13 odcinków godzinnych.

● 15 września Jan Batory rozpocznie zdjęcia do filmu **„Jezioro osobliwości"** (zespół PRYZMAT), według powieści dla młodzieży Krystyny Siesickiej. Bohaterką filmu będzie kilkunastoletnia dziewczyna, a treścią jej pierwsze konflikty uczuciowe. Autorami scenariusza są Krystyna Siesicka i Jan Batory, operatorem jest Mieczysław Jahoda, kierownikiem produkcji — Jerzy Rutowicz. Role dwu głównych dorosłych bohaterów zagrają Ewa Krasnodębska i Stanisław Zaczyk.

● Ekipa **„Potopu"** zakończyła zdjęcia plenerowe w ZSRR, w Kijowie i wraca obecnie do kraju. 1 września rozpoczną się zdjęcia plenerowe w Sulejowie koło Piotrkowa Trybunalskiego.

● Stanisław Bareja zakończył zdjęcia do filmu **„Kariera Stanisława Marii R."** i rozpoczął prace nad montażem i udźwiękowieniem (zespół PRYZMAT).

KRÓTKI METRAŻ

● W STUDIO MINIATUR FILMOWYCH W Warszawie trwają prace nad serią 13 rysunkowych filmów barwnych, przeznaczonych dla najmłodszej widowni. Serial ukazuje historię konfliktów między kotem-hulaką a psem-domatorem. Ukończono już trzy filmy: **„Pies, kot i decybele"** (reż. Bogdan Nowicki), **„Pies, kot i fotoaparat"** (reż. Piotr Paweł Lutczyn) oraz **„Pies, kot i magnetofon"** (reż. Alina Maliszewska). W produkcji jest pięć dalszych tytułów.

Krzysztof Dębowski kontynuuje swój cykl pozycji animowanych, poświęconych historii Polski. W swym najnowszym filmie, zatytułowanym **„Mokotów"**, odtwarza przy pomocy ruchomej grafiki historię tej dzielnicy Warszawy, począwszy od XVI wieku aż po czasy współczesne.

Jerzy Kucia ukończył **„Spotkanie"**, film realizowany techniką malarską. Jest to opowieść o człowieku, który odbywa podróż pociągiem; w czasie jazdy zaczyna wspominać przeszłość.

Ryszard Słapczyński zrealizował na zamówienie dystrybutora norweskiego **„Rodzinę syjamską"**. Jest to film propagandowy, głoszący potrzebę ograniczenia przyrostu naturalnego.

„Szeryf długie ucho" — to film lalkowy z serii „Piesek w kratkę". Autorka Zofia Oldak oparła swą kolejną pozycję z tego cyklu na motywach zaczerpniętych z westernu.

● Jak już pisaliśmy, Serwis Filmowo-Telewizyjny „Agencji Robotniczej" (TELE-AR) przygotowuje wspólnie z radziecką Główną Redakcją Teleinformacji Agencji Prasowej „Novosti" cykl filmów dokumentalnych dla Telewizji Polskiej. Ukończono zdjęcia do filmu o wybitnym radzieckim cybernetyku, Wiktorze Michałowiczu Głuszkowie, laureacie Nagrody Leninowskiej. Reżyserem filmu jest Piotr Studziński, operatorem — Witold Stok. W kolejnym filmie z tego cyklu realizatorzy TELE-AR-u przedstawią fizyka Aleksandra Prochorowa, laureata Nagrody Nobla.

Scena z „Potopu" reż. Jerzego Hoffmana

tematy dnia

PIĘTNASTOLECIE „FILMOSU"

Jak już informowaliśmy, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos" obchodzi 15-lecie działalności. Rozmawiamy z dyrektorem naczelnym przedsiębiorstwa Tobiaszem Lisonkiem.

— Jakie filmy rozpowszechniane są przez „Filmos"?

— *Dysponujemy wszystkimi rodzajami filmu krótkometrażowego, a więc filmem dokumentalnym, oświatowym, animowanym itp. Głównym dostawcą jest Wytwórnia Filmów Oświatowych, ale korzystamy także z filmów WFD, „Czołówki", Studia Miniatur Filmowych, a także z filmów wyprodukowanych dla potrzeb telewizji. Dysponujemy 4,5 tysiącami tytułów. Prowadzimy działalność informacyjną i popularyzatorską — wydajemy miesięcznik „Kamera", katalogi tematyczne i przedmiotowe, organizujemy pokazy środowiskowe, przeglądy połączone z seminariami i sympozjami, udzielamy pomocy organizacyjno-technicznej itp. Obsługujemy około 30 tysięcy placówek; z tego 70 procent stanowią szkoły. Reszta — to instytucje kulturalno-oświatowe (np. Domy Kultury), organizacje społeczne, stowarzyszenia i zakłady pracy. W sumie filmy nasze ogląda rocznie 120 milionów widzów.*

— Jak ocenia pan działalność przedsiębiorstwa w minionych latach?

— *W pierwszym okresie (lata 1937—1964) działalność nasza polegała głównie na przełamywaniu niechęci i oporów pedagogów, nie wierzących w film i jego możliwości dydaktyczne. Wbrew jednak tym trudnościom — kontynuowaliśmy prace z myślą o przyszłości: gromadziliśmy zasoby filmoteczne, uzgadnialiśmy z resortem oświaty zapotrzebowania tematyczne itp. Drugi okres (lata 1964—1970) przynosi wzrost zapotrzebowania na filmy, a także wzrost liczby odbiorców (10 tysięcy szkół posiada już własne projektory). Film jako pomoc audiowizualna staje się modny. Sprawdza się zasada rozpowszechniania programowego: tematy filmów są ściśle związane z programem nauczania przedmiotów, dostosowane do potrzeb odbiorcy.*

Bilans piętnastu lat — to osiągnięcie powszechnego zastosowania filmu w oświacie szkolnej, przemysłowej, rolniczej i politycznej. Na te osiągnięcia pracowało siedmiuset pracowników „Filmosu", z których około 50 pracuje w Centrali, reszta zaś reprezentuje „Filmos" w 17 oddziałach wojewódzkich i kilkudziesięciu filmotekach zajmujących się wynajmem.

— Mówi pan o sukcesach „Filmosu". Czy to znaczy, że nie napotykacie na żadne trudności?

— *Skądże znowu! Największe trudności wynikają stąd, że otrzymujemy zbyt małą — w stosunku do potrzeb — ilość filmów. Ponadto nie wszystkie otrzymywane pozycje odpowiadają naszym potrzebom tematycznym.*

Wiele kłopotów sprawia ponadto technika odtwarzania. Używamy tylko projektorów do taśmy 16 mm; jest ich za mało, w dodatku mają zbyt krótki żywot. Mamy nadzieję, że przejście na nowocześniejszy system (taśma Super 8) pozwoli nam rozwiązać ten problem. Wreszcie — ogromnym utrudnieniem w naszej pracy jest brak pomieszczeń na magazyny, filmoteki, konserwatornie, sale projekcyjne. Posiadane przez nas lokale nie odpowiadają potrzebom; od początku istnienia przedsiębiorstwo nie otrzymuje żadnych środków na te cele.

Być może, niektóre trudności uda nam się niebawem przezwyciężyć. Mamy już plany na trzy pięciolatki — do roku 1990. Chcielibyśmy w tym okresie rozbudować sieć filmotek rejonowych, a przez to — dotrzeć do wszystkich potencjalnych odbiorców. Obecnie rozpowszechniamy około 350 nowych tytułów rocznie; w przyszłości ta liczba winna wzrosnąć do 600. Mamy ponadto nadzieję, że będą to w ogromnej większości pozycje barwne, realizowane na taśmie lepszej niż obecnie.

Rozmawiała: kan

STARA PANNA

Wyrzeka się na Francuzów, że pierwszy raz od wybuchu „nowej fali" z końca lat 50-tych przestali się liczyć w czołówce sztuki filmowej. Istotnie, gdy porównać nowe filmy francuskie z burzliwą czujnością społeczną Włochów, z samokrytyczną pasją Amerykanów — Francuzi robią wrażenie emerytów. Żyją z odsetek w odsuniętym od wielkich dróg sanatorium, gdzie nię dzieje się nic.

Osąd powyższy, w zasadzie słuszny, jest naturalnie zbyt skrótowy. Zdarza się mianowicie, że lekkość i elegancja reżyserii wystarczają do powstania dzieła jeśli nie wstrząsającego, to po prostu pełnego prawdy i przyjemnego w oglądaniu. Świadomi zapewne swych ograniczeń (ograniczeń swej publiczności?) Francuzi odnawiają gatunek, który gdzie indziej jest w upadku, a już u nas wręcz w pogardzie — komedię charakterów. Biorą jedną cechę człowieczą, obrzucają sytuacjami i patrzą, co z tego będzie.

Tak postąpił młody (ur. 1942) debiutant Jean-Pierre Blanc, ex-student filozofii i ... medycyny, kiedy sam sobie (kino autorskie?) napisał scenariusz „Starej panny". Z rolami od razu modelowanymi „pod" Annie Girardot i Philippe Noireta. W filmie chodzi o cechę charakteru nie tylko rzadką, ale i cokolwiek niemodną we współczesnej kinematografii — o nieśmiałość.

Muriel jest nauczycielką w wieku, hm, w wieku Annie Girardot, ale mogącą się podobać (tylko o tym nie wie). Życie nauczyło ją mieć się na baczności, pewnie trochę za nadto. A Gabriel? Właściwie wiemy tylko, że ma Cadillaka (ta marka robi wrażenie także i we Francji) oraz zamiar spędzenia urlopu w Hiszpanii. Cóż jednak począć, gdy w drodze wysiadł gaźnik, a naprawa potrwa 8 dni? Robi się to, co zrobił Blanc ze swą ekipą: osiada w małej dziurze nadmorskiej, w skromnym hoteliku („łazienka jest, ale wieczorami prosimy się nie kąpać"), gdzie o miejsce trudno jak w Ustce.

Banalne? Banalne. Ale programowo. Toteż centralną parę otacza reżyser — dla kontrastu — postaciami odrobinę bardziej niezwykłymi niż w życiu. Mamy demonicznego portiera (omalże widać mu pod czupryną dwa niewielkie różki), mamy seksowną pokojóweczkę Rumuno-Meksykano-Holenderkę na wakacyjnej chałturze. Mamy przede wszystkim, wśród gości, pastorostwo Monod (jego poznajemy, gdy obok Gabriela dostaje śledzia, a Gabriel oczywiście delektuje się już wtedy kremem z owocami). Pani pastorowa (zawsze niesamowita Edith Scob) nosi włosiennicę, pości od tygodni i ma krwawe stygmaty na rękach i nogach. Jej małżonek zaś (Michel Lonsdale), miłośnik muzyki poważnej pozostaje świetnie obojętny na religijne ekstrawaganeje żony.

Obok zastosowania w narracji czasu częstotliwego (powtarzające się posiłki w hotelu, podobne, ale nie takie same) mamy tu również pojawiające się kolejno plansze „wtorek", „czwartek", „niedziela". Wybijają one upływ czasu, który nie przynosi w stosunkach Muriel z Gabrielem istotnych zmian. Choć tzw. nić sympatii owija ich oboje coraz ciaśniej.

Komedia charakterów
Annie Girardot i Philippe Noiret

Ale ile w tej wakacyjnej senności soczystych szczegółów, ile pozornie niezauważalnych faktów, podniesionych wścibskością kamery do rangi zdarzeń znaczących. Zapomniałem napisać, że film otwiera się dość niezwykłą sceną pogrzebu jakiejś utopionej studentki. Na mały kondukt, w którym kroczą z urzędu miejscowe bigotki, gapią się rozebrane do mini-bikini wczasowiczki. Tak to tragedie toną w dzianiu się dnia powszedniego.

Lekki, niefrasobliwie jowialny ton filmu nie oznacza, że Blanc lekceważy tragedie. Tylko, jego zdaniem, to co w życiu najważniejsze mieści się czasem w zajściach mikroskopijnych rozmiarów, niedostrzegalnych dla postronnych obserwatorów, ba czasem wręcz dla samego zainteresowanego. Dlatego reżyserowi nieśpieszno do szpikowania filmu ekstraordynaryjnymi wydarzeniami „popychającymi akcję naprzód". Koncentruje się natomiast na wyciąganiu wszystkich korzyści dla historii charakterów z okoliczności niezmyślonych, w sposób naturalny wynikających z sytuacji, ale tak pozornie drobnych, że reżyserzy o mniejszej wyobraźni wzdragają się je zgłębiać, jako nic nie mówiące.

Dzięki nasyceniu drobiazgów podtekstami „Stara panna" może być budowana z drobnych scenek, nieprecyzyjnie usytuowanych w czasie, bo nawet bardzo krótkie i jednorodne ujęcia coś znaczą. Często pełnią dodatkowo rolę samodzielnych gagów. Np., gdy pastorowa-stygmatyczka słabym głosem powiada „Moja kamelia to rzadki kwiat" i zaraz zaczyna kasłać. Na szczęście nie ma to dla niej tak krańcowych konsekwencji, jak dla Dumasowskiej Damy.

Ta nuta rozgrzeszającego dowcipu o z lekka literackim rodowodzie dochodzi do głosu w finale. Muriel odjeżdża i Gabriel na peronie dworca nadal nie jest pewien, czy „coś może być między nimi", nauczycielka bowiem uporczywie odmawiała mu swego paryskiego telefonu. Wychodząc z dworca otwiera machinalnie otrzymany „na pamiątkę" notesik. Tak. Muriel zanotowała tam swój adres. Ale dopisała również: „Telefonu nie mam. Od trzech lat się domagam".

JERZY PŁAŻEWSKI

„La vieille fille", film produkcji francuskiej, reż. Jean-Pierre Blanc

głosy i głosy

ŚWIADEK TRAGEDII

Kilkakrotnie odnotowywaliśmy na tym miejscu wypowiedzi krytyki o filmie Tadeusza Konwickiego „Jak daleko stąd, jak blisko", który w powszechnej opinii wysunął się na czołowe miejsce w naszej twórczości filmowej ostatniego okresu. W lipcowym numerze MIESIĘCZNIKA LITERACKIEGO omawia film Krzysztof T. Toeplitz.

„Konwicki prezentuje się w swoim ostatnim filmie — jak i w całej swojej twórczości — jako świadek tragedii. Już pierwszy obraz filmu, postać płonącego Żyda, unoszącego się nad żywym miastem, Warszawą, jest tego wyraźnym sygnałem. Jego film, jeśliby zastanowić się nad jego sensem moralnym, miałby więc na celu uprzytomnienie żyjącemu obecnie pokoleniu, że jego życie toczy się na zgliszczach wymarłych kultur, ruinach zatopionych przez historię cywilizacji, w oparach nie ostygłych jeszcze krwawych dramatów, których niejasny jedynie pogłos dochodzi dziś do uszu i świadomości zwłaszcza młodszego pokolenia. Jest to rola doniosła i byłoby błędem jej bagatelizowanie. Świadomość przeszłości, bólu, jaki przyniosła a także obligacji, jakie ta przeszłość zakłada, jest niewątpliwie elementem świadomości narodowej, a także »rozdrapywanie ran, aby nie zarosły błoną podłości«, nie od dzisiaj należy do obowiązków sztuki w Polsce. Jednakże Konwicki (...) pochłonięty rekonstrukcją obrazów własnej pamięci, pogrążony w nastroju, któremu nie zdecydował się nałożyć żadnych rygorów, zatrzymał się przed wyprowadzeniem z tej przeszłości nie wskazówek może, bo nie o to tu chodzi, lecz wyniesienia z niej wartości, które by zachowały swoją aktualność, które warto by uczynić przedmiotem polemiki lub obrony".

Krytyka niepokoi **„proces paradoksalny"**, polegający na tym, że nostalgiczne umiłowanie przez twórcę filmu rzeczy dalekich lecz bliskich przedstawia się **„jako kondensacja przygniatającego majaku, sen straszny, męczący, z którego lepiej się obudzić, niż rozpatrywać go i przeżywać na nowo"**. Stąd płynie obawa, że tak właśnie odbierać będzie film widz, **„który z racji swej biografii"**, a więc — młodego wieku, nie będzie mógł **„przeżyć go jako wspomnienie własne"** i zaadaptować do **„swojej własnej psychicznej rzeczywistości"**. W konsekwencji **„rzeczy dalekie staną się jeszcze dalsze, zamiast stać się bliższe"**.

PRZEŻYCIE FILMOWE

„Gdy mówimy o badaniach nad widzem w procesie filmowego »poznania« (...) uwzględnić musimy pewien udział »poznania uczuciowego«, które zachodzi w procesie przeżycia filmowego" — pisze Ivo Pondělíček, czechosłowacki filmolog i psycholog, w studium specjalnie napisanym dla miesięcznika KINO (nr 7/72 — „Psychologia przeżycia filmowego"). **„Badacz — ciągnie dalej autor — który zamierza wyjaśnić i zrozumieć istotę przeżycia filmowego, może uzyskać w hipotezie roboczej »szoku filmowego« przydatny wzór interpretacyjny"**.

Pondělíček pojęcie szoku filmowego stosuje szeroko: także do filmów Antonioniego czy Bergmana, wychodząc poza tradycyjne rodzaje „thrillerów" i „horror-filmów". **„W »Milczeniu« metoda obrazów-szoków stosowana jest na przestrzeni całego filmu. Wyjątkowo drastyczny stan emocjonalny wywoływany jest w tym filmie (inaczej niż w »filmach grozy«) stopniowo i wynika jakby z całości filmu".**

Zdaniem czechosłowackiego naukowca, dzieło filmowe **„prowokuje i oddziałuje całą swą poliwalencją zawartą w samej strukturze, w dialektycznym przenikaniu wszystkich swych związków wewnętrznych"**. I dalej: **„Tradycyjne środki narracji filmowej działają w ten sposób, by widz otrzymał »pełną informację« o tym, co się dzieje (...) Nie można tego jednak powiedzieć o nowych przekazach filmowych. Jak powiada Susan Sontag o »Personie« Bergmana, jednym z charakterystycznych rysów nowych środków przekazu filmowego jest dobrze wykoncypowana, wykalkulowana frustracja żądzy poznania (...) Widza prześladuje treść ze względu na brakujące albo zagubione wątki i stanowi to dlań bez wątpienia przyczynę frustracji, jeśli nie — w skutku ostatecznym — właśnie szoku".**

Szok i frustracja zależne są od **„dyspozycji, z jaką widz przychodzi do kina"**, co, oczywiście, trudno określić zwłaszcza w odniesieniu do masowej widowni. Dlatego też badacze zdają sobie sprawę, że **„także przy wyjaśnianiu zagadnień przeżycia filmowego z konieczności pracuje się ze świadomością sceptycyzmu wynikającego z »psychologii nieokreśloności«"**.

KAPPA

Ballada o Cable'u Hogue'u

„Ballada o Cable'u Hogue'u" opowiada wdzięcznie zestawioną serią obrazów raz łagodnych i sentymentalnych, raz pełnych napięcia, raz mówionych szeptem, raz zaś krzykiem co sił w piersiach dzieje romansu pół-bandyty i kobiety całkowicie wszetecznej. Obawiam się, że z co piękniejszymi scenami „Ballady..." stanie się to samo (już się stało), co ze słynną fioletową sceną z „Powiększenia": padną łupem hobbystów. Po latach pełną wersję filmu część publiczności będzie mogła obejrzeć w jakimś specjalnie wybranym kinie studyjnym.

Mimo tych zniekształceń widz nie ma jednak wątpliwości, że „Ballada o Cable'u Hogue'u" opowiada dzieje romansu pół-bandyty i kobiety wszetecznej. Ponieważ cała ta opowieść rozgrywa się, mówiąc najogólniej, na Dzikim Zachodzie w westernowej scenerii, w czasach, gdy dyliżans przestawał być jedynym szybkim środkiem komunikacji, a pierwsze automobile zaczęły straszyć mieszkańców Zachodu narowiąc konie i irytując ludzi, więc możemy mówić o romansie uwikłanym w historię; tym bardziej, że śmierć tytułowego bohatera ma symboliczny charakter — w przeddzień osiągnięcia sukcesu życiowego Hogue ginie pod kołami samochodu. Czyni to z łagodną ironią czując, że kończy się już na zawsze epoka rączych koni i szybkostrzelnych winchesterów, zdesperowanych bandytów i równie zdesperowanych szeryfów.

„Boże, to prawda, że Cable Hogue nie był dobry ani cnotliwy — brzmi modlitwa sumująca film — miał sporo nieczystych spraw na

MICHAŁ KOMAR

swym sumieniu, idzie do Ciebie grzeszny i może nawet zasługujący na karę, ale pamiętaj Panie, że Cable Hogue nie musiał być ani aniołem, ani diabłem, był po prostu człowiekiem". Trwale obecny w filmie ton tolerancji i przyzwolenia jest ważny — dotyczy przecież narodowej mitologii początków USA, historii zdobycia Zachodu, a potem trwałego osadzenia się w dzikim, niezagospodarowanym świecie, jeszcze dokładniej: dotyczy sposobu w jaki społeczeństwo myśli o swej prehistorii.

Nie ulega przy tym wątpliwości, że współcześni spoglądali na maszerujących na Zachód zdobywców z pewną dozą pogardy i ze znaczną dozą przerażenia. Nic dziwnego, jeśli zważymy, że w wielkich akcjach kolonizacyjnych bierze udział zazwyczaj biedota, a sławę zyskują osoby z marginesu. Bo właśnie element kryminalny jest bardziej skłonny do ponoszenia ryzyka niż ustabilizowane środowisko mieszczańskie; kolonizacja zaś zawsze wiąże się z ryzykiem, bezprawiem i tego typu działaniami, które każdy kodeks karny nazywa przestępstwem. Potem przychodzi etap stabilizacji, a razem z nim coraz potężniejsze próby ustawienia mitu początku na heroicznych koturnach. Wtedy pojawia się szlachetny Tom Mix, a o desperados, którzy jeszcze do niedawna terroryzowali miasto, mówi się albo zdecydowanie źle, albo eliminuje się z ich biografii wszystkie ciemne plamy.

W westernie opowieść o kolonizacji urosła — a zarazem została zredukowana — do podstawowego schematu walki Dobra ze Złem. Schemat ten, powielony tysiąckrotnie, nadużyty i wreszcie wyczerpany uległ szczególnemu przeobrażeniu: zwrócił się przeciwko swym twórcom. I tak np. w „W samo południe" doszczętnej kompromitacji poddani zostali ludzie ustabilizowani, porządni i lękający się każdej formy przemocy, na plan pierwszy wysunięto szeryfa-zgorzknialca, który każdym swym gestem i każdym słowem nadwerężał mitologię „ładu i cnoty". Wreszcie, w etapie trzecim mit zwraca się ku swym źródłom: chce z dystansu, w łagodnym rozumieniu odtworzyć całą prawdę o tamtych czasach, nie lęka się stwierdzeń, że kolonizatorzy rządzili się przy pomocy noża i pięści, że jedyne kobiety, jakie znali, były prostytutkami, a powszechnie szanowani i zapisani w historii osad i miast złotymi głoskami obywatele dorabiali się na bandytyzmie, zdzierstwach i oszustwach. I wbrew pozorom jest to mit podniosły i optymistyczny: każe patrzeć na świat w tolerancji, nie lęka się prawdy i historii, nie cierpi na kompleks mniejszości, który każe zwykłemu człowiekowi z jego namiętnościami, złem i okrucieństwem domalowywać aureolkę; złota farba bowiem szybko odpada z tandetnych obrazków malowanych na zamówienie, zmienia się też treść zamówień.

Dlatego też Cable Hogue pojawia się na ekranie nie jako diabeł, ani jako anioł, lecz jako człowiek umiejący kochać i zabijać, trochę łobuz, trochę gentleman, taki sobie, zwyczajny.

„Ballada o Cable'u Hogue'u" (USA), reż. Sam Peckinpah

Trochę łobuz, trochę gentleman
Jason Robards i Stella Stevens

Nieszczęścia czarnego bokser

ANTYRASISTOWSKA FILANTROPIA

Amerykańskie filmy na tematy społeczne, zwłaszcza w latach ostatnich, można podzielić na trzy kategorie: dobre, złe i szlachetne. „Wielka nadzieja białych" Martina Ritta należy do kategorii trzeciej. Na fali problemu rasowego, którego paląca ważność znalazła wyraz w kinie ambitnym, dającym wyobrażenie o złożoności tego problemu i jego trudnościach, powstają również dzieła, w których zacnę intencje nie sposób wątpić; niestety, to jeszcze za mało, by sprostać zadaniu myślowo i artystycznie. Rittowi więc należy się szacunek za jego intencje; to jednak, jeśli dodać sprawność techniczną i fachową robotę (przyzwoita średnia, która w filmie amerykańskim jest dziś już koniecznym punktem wyjścia) wyczerpywałoby zalety „Wielkiej nadziei".

Ritt oparł się na scenariuszu Howarda Sacklera (według jego własnej sztuki) odwołującym się do autentycznego wydarzenia z początków wieku. Chodzi o czarnego boksera, któremu biali złamali karierę i życie wyłącznie z nienawiści do jego czarnej skóry. Jack Jefferson pretenduje do tytułu mistrza świata w wadze ciężkiej i ten tytuł zdobywa; fakt ten jest jednak obrazą honoru i klęską w skali narodowej dla białych fanatyków boksu. Zaczynają się akcje jawne i skryte z pilnym udziałem policji, które mają na celu przywrócenie dobrego samopoczucia pełnoprawnym obywatelom USA w Roku Pańskim 1910, niemożliwego tak długo, jak długo Murzyn nie zostanie przez białego wyliczony na ringu. Rzecz o tyle jednak niemożliwa, że Jefferson nie ma godnego siebie przeciwnika. Ale Pan Bóg białych nie zapomina o swoich pupilach; zsyła na czarnego Samsona jego białą Dalilę, która w warunkach amerykańskich nie musi mu obcinać włosów, aby wyeliminować go z gry: wystarczy, że z nim jest. Prawo, przynajmniej w pewnych stanach, karze Murzynów za stosunki z białymi kobietami; miłość wzajemna i obopólna zgoda nie mają tu nic do rzeczy; Jefferson zostaje aresztowany i trafia do więzienia. Udaje mu się przecież stamtąd uciec; ze swoją Eleanor i wiernym menagerem jedzie do Europy. Ale Europa też nie chce czarnego przestępcy, którego ściga amerykańska policja. Co prawda wolno mu w Europie zostać, ale nie wolno uprawiać swego zawodu. Co do Amerykanów, to skłonni są oni nawet do ustępstw i pozwolą Jeffersonowi wrócić do Ameryki, a także cieszyć się wolnością pod warunkiem, że przegra przykładnie walkę z białym bokserem. Nasz bohater nie byłby bohaterem, gdyby się na to zgodził; woli biedować w Europie chwytając się przygodnych zajęć aż do występów w kabaretach włącznie. W momencie, kiedy na scence kabaretu budapeszteńskiego pojawia się jako stary siwy Tom z „Chaty wuja Toma" i deklamuje szlachetne kwestie ogłoszone drukiem przez szlachetną panią Beecher-Stowe w 1851 roku, szlachetność zalewa film falą tak zwycięską, że widz traci ostatnią nadzieję, że reżyserowi uda się z niego cokolwiek jeszcze wykrzesać. I rzeczywiście, ponieważ seria melodramatycznych nieszczęść zostaje dopełniona utopieniem się zrozpaczonej Eleanor oraz powrotem zrezygnowanego boksera na ring, gdzie przy frenetycznych okrzykach białej widowni powiewającej gwiaździstym sztandarem przegrywa decydujący mecz i samotnie odchodzi w niebyt.

Pięknie; ale warto by wiedzieć, do kogo tego rodzaju film, oparty na budującym twierdzeniu, że Murzyn to także człowiek, film pełen mdłej filantropii i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu jest zwrócony? Kogo Ritt widział jako adresata „Wielkiej nadziei" robiąc ją w 1970 roku? Żenujące jest to zacne ciepełko, które twórcy „Wielkiej nadziei" ofiarowują publiczności dzisiaj, kiedy z książek i filmów (nie mówiąc już o życiu) najdokładniej wiadomo, jaką pogardę i obrzydzenie budzi ono w amerykańskich „przyzwoitych" białych, a tym bardziej w walczących czarnych. Bardzo to oczywiście ładnie być po stronie zaszczutego Murzyna i bronić jego praw do posiadania białej kobiety oraz zwyciężania białych bokserów. Ale nieco za późno mówić o tym w takim tonie i w taki sposób, w jaki robi to Martin Ritt.

JOANNA GUZE

„Wielka nadzieja białych" (USA), reż. Martin Ritt

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

REPORTAŻ Z REALIZACJI NOWEGO FILMU WOJCIECHA HASA

Dzieło Bruno Schulza, budzące kiedyś tyle kontrowersji i sporów, stało się dziś klasyką, weszło na trwałe do tradycji polskiej, a także europejskiej literatury. W ostatnich latach proza autora „Sklepów cynamonowych" zyskała znaczne uznanie na Zachodzie, stając się swego rodzaju sensacją, zwłaszcza na obszarze języka niemieckiego.

Wojciech Has, jak żaden z polskich reżyserów filmowych, wydaje się predestynowany do podjęcia ekranizacji dzieła Schulza. Cechy jego stylu, owa umiejętność godzenia nowoczesności i tradycji, wrażliwość na nastrój, detal i rekwizyt, a jednocześnie wyczucie kompozycji oraz szczególny zmysł cyzelatorski — są najstosowniejszym kluczem do hermetycznej, suwerennej wyobraźni twórcy „Sanatorium pod klepsydrą", animującej świat z pogranicza realizmu i poetyckiej fikcji. Zresztą Wojciech Has jest twórcą pamiętnego „Rękopisu znalezionego w Saragossie"; magiczna rzeczywistość Schulza, nie zapominając o wszelkich odrębnościach, mieści się przecież w tym samym nurcie kina z pogranicza kunsztownego realizmu i sennego koszmaru.

Do ekranizacji Schulza, Wojciech Has przygotowywał się właściwie od lat. *„Poetycka proza Schulza była lekturą mojej wczesnej młodości. Jej wpływ, jak sądzę, można znaleźć w moich filmach. Dlatego realizacja »Sanatorium pod klepsydrą«, była dla mnie swojego rodzaju koniecznością".* Pierwsza próba, jaką jest konstrukcja scenariusza, zakończyła się pełnym sukcesem, a prawie naukowo opracowany scenopis jest swojego rodzaju majstersztykiem.

Puryści będą się zapewne zżymać, że ów scenopis stanowi deformację książki Schulza, że nie można go uznać za jej filmowy odpowiednik. Wydaje się jednak, że Has, jak każdy wybitny twórca, miał pełne prawo stworzyć dzieło samoistne, własne. Wiemy przecież, że takie osobiste wariacje na motywach utworów literackich nieporównanie częściej niż tzw. wierne traktowanie tekstu, przynoszą sukces, pozwalają bowiem nie tylko stworzyć oryginalne kino, ale także ujawnić nieznaną warstwę znaczeń, odkryć nowy walor urody literackiego dzieła. Wojciech Has podkreślał zresztą w rozmowie ze mną, że nigdy nie chodziło mu o „ilustracyjne" niejako przeniesienie literackiego utworu na ekran, a raczej o uchwycenie i sfotografowanie tego, co określamy mianem poetyki utworu; jego niepowtarzalnego, psychologiczno-wizjonerskiego świata, jego klimatów, jego barw i kształtów.

Halina Kowalska

Dlatego też Has nie dokonuje adaptacji jednej wybranej pozycji autora „Sklepów cynamonowych", dokonuje natomiast adaptacji jego prozy, włączając do scenariusza wiele fragmentów utworów Schulza. *„Film bowiem* — mówi Has — *zwłaszcza zaś film posługujący się formułą poetycko-wizjonerską, wymaga przy całej swobodzie narracji korzystającej z praw snu, elementu porządkującego, pewnego rygoru logicznego i emocjonalnego, który pozwoliłby łatwiej sterować uczuciami i wyobraźnią widza. Dlatego też ramą filmu jest tytułowe »Sanatorium pod klepsydrą«: bohater przyjeżdża na początku, odjeżdża na końcu, pełniąc cały czas funkcję medium, przewodnika".*

Zastosowanie tej konstrukcji pozwala łączyć w harmonijny sposób świat wyobraźni i świat realny, obyczajowość, rekwizyty z epoki i miraż senny, fakt historyczny i zmyślenie.

★

Pierwsze dni zdjęć. Początkowo w łódzkim atelier. Później, w pierwszej połowie września, w Krakowie, gdzie na jednym z przedmieść wzniesiono dla potrzeb filmu miasteczko, niby wyobrażenie tuwimowskiej chandry unyńskiej, zaginiony mikroświat przedwojennej Polski.

Wnętrze pokoju Adeli jest ciemne i głębokie, z wąskim, wysokim oknem w tle, w załamaniu ściany. Pośrodku widać stół na jednej nodze przykryty pluszową narzutą, obok krzesło, a tuż za nim jedwabny parawan stojący przy kaflowym piecu. Na podłodze, na stole, leżą trzewiki i rozrzucone części damskiej garderoby. Przy ścianie, po prawej, stoi komoda z powysuwanymi szufladami, a po lewej staroświeckie, wysokie łóżko otoczone bujną doniczkową roślinnością.

Reżyser Wojciech Has

Adela śpi głęboko, nieobecna i bezwładna, z odrzuconą głową i uniesioną ręką, nie ma nawet siły, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda.

I dopiero zduszony chichot subiekta Teodora, jego figlarne mlaskanie i cmokanie, a potem skrobanie w szybę każe jej podnieść głowę. Patrzy w stronę okna, potem wyskakuje z łóżka nie zważając, że jest tylko w nocnej koszuli, cienkiej, rozchylonej, ledwie zakrywającej piersi. Nakłada w pośpiechu pantofel, drugiego nawet już nie szuka i podbiega do zamkniętego okna.

Teodor okręca się, chce uciec po gzymsie w stronę ganku, ale jeden nieostrożny krok powoduje, że traci równowagę i odpada od ściany z piskliwym okrzykiem. Natomiast Józef zdołał przykucnąć w ostatniej chwili, unikając w ten sposób uderzenia ramą w głowę, bowiem okno, jak to zwykle w starym domu, otwiera się na zewnątrz.

Józef, słysząc blaszany łomot, kuli się pod parapetem, ale wnet ręka dziewczyny chwyta go za ucho, zmusza do podniesienia się, a potem wykrzywionego z bólu wciąga przez okno do pokoju.

Adela: — *Czy to możliwe? Jak mi Bóg miły... to nasz Józio! Pewnie idąc do szkoły na skróty pomyliłeś drogę. No, śmiało... jeszcze jeden krok!*

Józef wchodzi do środka pokoju, rozciera sobie ucho.

Adela: — *Nicponie! Wszędzie ich pełno. Rano, kiedy chcę zejść po pieczywo, nie mogę otworzyć drzwi. Wpychają się przez szpary, napraszają do kuchni, mizdrzą, merdają nieledwie ogonami.*

Józef patrzy na Adelę spod oka, idzie w ślad za nią, ale już po kilku krokach przystaje i dopiero kiedy ona wchodzi za parawan,

zbliża się do stołu, na którym leży wspaniały mosiężny kask. Ozdobiony srebrem przypomina raczej hełm rzymskiego centuriona niż nakrycie głowy zwykłego strażaka.

Adela: — *Na widok pożarów szaleją z radości, klaszczą w ręce i tańczą jak dzicy. Nie, do gaszenia nie podobna ich użyć. Powstają tylko zabawy i święta ludowe.*

Bierze kask w obie ręce, obchodzi stół i siada po przeciwnej stronie. Lusterko opiera o trzewik i przez chwilę szuka swego odbicia. Potem przygładza włosy i wkłada kask.

Adela: — *O tych darmozjadach pompierach! Pod koniec jesieni stają się leniwi i ospali, zasypiają stojąc.*

Józef: — *Wydaje mi się, że kierujesz się jakimś uprzedzeniem. Są to mili chłopcy.*

Adela: — *Opowiadał mi pewien zdun, że przy naprawianiu kominów znajduje się ich wczepionych w kanał dymnika, nieruchomych jak poczwarki. Śpią w takiej pozycji upici malinowym sokiem i skomlą błagalnie przez sen... cukru, cukru!*

Adela wyłania się zza parawanu, stawia miednicę na podłodze, przelewa wodę z dzbanka, potem pochyla się i odwrócona zdejmuje koszulę, odsłaniając okrągłe pośladki i nagie plecy.

W łódzkim atelier byłem świadkiem tej właśnie sceny, zaaranżowanej niemal idealnie zgodnie (jak zwykle u Hasa) z prezentowanym tu zapisem scenariuszowym, dającej, jak sądzę, wyobrażenie o owym szczególnym, poetyckim kolorycie czarnego humoru przyszłego filmu Hasa.

ANDRZEJ MARKOWSKI

Tadeusz Kondrat

Jan Nowicki

1 *Życiowe komplikacje*
Bernadette Laffont

Mówi

Ibrahim Babai

Ma 36 lat. Jest Tunezyjczykiem. Skończył paryski IDHEC. Był asystentem reżysera przy kilku międzynarodowych współprodukcjach, realizowanych w Tunezji. Od pięciu lat pracuje w telewizji tunezyjskiej, dla której zrealizował wiele filmów krótkometrażowych. Film „A jutro" jest jego debiutem w fabule. Ta prosta historia chłopa-analfabety, porzucającego rodzinną wieś i urzeczonego mirażami wielkiego miasta, które zepchnęło go w szeregi lumpenproletariatu — była jednym z największych wydarzeń międzynarodowych festiwali filmowych w Karlovych Varach i w Dinard.

— Trzeba przede wszystkim zrozumieć — mówi Babai — *jak wielkie znaczenie ma kino w krajach „trzeciego świata", których przekleństwem jest analfabetyzm. W tych warunkach tylko film zdolny jest trafić do najszerszych kręgów ludności. W Tunezji powstała więc federacja filmowa, a wszystkie kraje naszego kontynentu należą obecnie do federacji panafrykańskiej. Jestem wiceprzewodniczącym tej organizacji. Byłoby pożądane, aby rządy naszych krajów zdały sobie sprawę ze znaczenia kina. Nie ma mowy o niezależności politycznej bez niezależności ekonomicznej, ale nie istnieje także niezależność ekonomiczna i polityczna bez niezależności kulturalnej.*

Jestem człowiekiem wychowanym i ukształtowanym na Zachodzie. Z łatwością mógłbym zrealizować film godny europejskiego intelektualisty. I początkowo nawet myślałem o takim utworze, w którym realizm przeplatałby się z marzeniem. Później doszedłem jednak do wniosku, że sprawą najważniejszą jest komunikatywność. Bohaterowie mego filmu mówią po arabsku, a francuskie napisy wprowadziłem wyłącznie po to, aby zapewnić filmowi zbyt za granicą.

Ucieczka ze wsi do miast — to temat uniwersalny. Ale nie on jest najważniejszy w moim filmie. Najistotniejszy, jak mi się wydaje, jest tutaj opis Tunezji, nędzy, która istnieje u samych bram stolicy — i której nikt nie dostrzega czy nie chce dostrzegać. Kiedy mówi się u nas o nędzy, od razu automatycznie myśli się o południu kraju, a tymczasem sytuacja jest identyczna również na żyznych terenach, położonych zaledwie w odległości sześćdziesięciu kilometrów od Tunisu. Exodus ludności wiejskiej jest więc dzisiaj wielkim problemem naszego narodu. W zrozumieniu tych spraw pomoże, jak sądzę, także mój film. Pokazywano go w stolicy, a obecnie wyświetlany jest w całym kraju. Tunezyjskie Ministerstwo Kultury zakupuje kopie filmów rodzimej produkcji, rozwozi je do najdalszych zakątków Tunezji i wyświetla bezpłatnie dla szerokiej publiczności.

Premiery..

„Niebezpieczeństwo, nieznana droga"

Około roku 2000 uczeni dokonują odkrycia, że po drugiej stronie Słońca istnieje planeta łudząco podobna do Ziemi; obraca się po identycznej orbicie i z identyczną szybkością. Dwaj kosmonauci wyruszają na jej podbój. Ale ich statek kosmiczny ulega zniszczeniu natychmiast po wylądowaniu. Dowódcy wyprawy wydaje się, że znajduje się niedaleko ośrodka lotów kosmicznych skąd wyruszył w swą podróż. Wszystko: pejzaż, ukształtowanie terenu przypomina mu do złudzenia znajome okolice. Czyżby rzeczywiście cudownym zrządzeniem losu wyprawa znalazła się na Ziemi? Niestety, jest to tylko złudzenie. Ta planeta nie jest Ziemią, ale jej dokładnym, lustrzanym odbiciem. Wyjaśnienie tajemnicy jest następujące: każdy rodzaj materii znajduje gdzieś we wszechświecie swój odpowiednik w antymaterii.

Hipoteza naiwna wprawdzie, ale pozwalająca rozwinąć skrzydła fantazji. Niestety, Robert Parrish, reżyser płodny i zarazem bardzo przeciętny nie posiadał dość wyobraźni i inwencji, aby nadać tematowi żywsze tętno. Początek filmu to absurdalna historia szpiegowska i opowieść o małżeńskich nieporozumieniach jednego z bohaterów. Z samej zaś wyprawy, „odysei kosmicznej" (krytyka używa tego określenia, zaznaczając jednocześnie, że wszelkie porównywania filmu Parrisha z głośnym filmem Kubricka wypadają na niekorzyść tego pierwszego) najbardziej interesujące są zrealizowane metodą dokumentalną zdjęcia treningu kosmonautów i ich czynności w kabinie statku kosmicznego. Banalność reżyserii, gry aktorskiej, ubóstwo dekoracji każą wątpić czy film ten zdoła przyciągnąć do kin nawet najzagorzalszych zwolenników „science-fiction".

„Kochana mamo, mam się dobrze"

Pod takim tytułem młody zachodnioberliński reżyser, Christian Ziewer, nakręcił film, w którym po raz pierwszy od czasów głośnej „Kuhle Wampe" (1932) znalazło odbicie położenie klasy robotniczej w kapitalistycznych Niemczech.

Bohaterami „Kuhle Wampe" Slatana Dudowa według scenariusza Bertolta Brechta byli bezrobotni w okresie poprzedzającym dojście do władzy hitlerowców. Bohater Ziewera, Alfred Schefczyk (aktor Claus Ebert) jest z zawodu tokarzem mechanicznym, który w okresie przejściowej recesji w 1966 roku wynajmuje się jako niewykwalifikowany robotnik. Mieszka w trzyosobowym pokoju w baraku robotniczym, pracuje od 6 rano do 3 po południu. Warunki w jakich się znalazł, brak perspektyw życiowych czynią z Alfreda ponurego i apatycznego fatalistę. Po kłótni z majstrem traci wszelką nadzieję, by mógł wrócić do pracy przy tokarce. W baraku podnoszą czynsze, jeden z cechów fabrycznych zostaje zamknięty. Robotnicy jednak milczą, są bierni, a jeśli mają jakieś pretensje to pod adresem swojej rady zakładowej.

Ziewer poświęcił wiele miesięcy na studiowanie dokumentacji strajków w Berlinie Zachodnim. Razem ze scenarzystą, Klausem Wiese, przeprowadzał wywiady z działaczami robotniczymi, członkami rad zakładowych i instancji związkowych. Następnie spośród amatorskich zespołów robotniczych wybrał setkę aktorów i według ich propozycji układał dialogi poszczególnych scen. Rejestrowano je na wideofonie i poddano montażowej kontroli. Na samym końcu opracowano scenopis, według którego nakręcono film w ciągu 27 dni.

Zdaniem krytyki udało się bez sloganów i schematycznych rozwiązań pokazać spontaniczny i skuteczny strajk o podwyżkę płac akordowych oraz przemianę bohatera, który otrząsnął się z letargu i włączył aktywnie do akcji o przyjęcie z powrotem do pracy niesłusznie zwolnionego kolegi. Powstał, jak pisano, „prototyp nowego filmu dyskusyjnego, filmu z tezą".

„Zee and co"

Zee (Liz Taylor) i jej mąż, Robert (Michael Caine) należą do najlepszego londyńskiego towarzystwa. Ich

2 *Mieszczański dramat*
Jacqueline Bisset

4 *Śpiewający Hitler*
Dustin Hoffman

cie polega na wydawaniu przyjęć
b na uczęszczanie na przyjęcia urzą-
ane przez przyjaciół. Ten codzienny
warzyski zgiełk i ruch zamiera, kie-
Robert zakochuje się w młodej
dówce, Stelli. To, co na początku
ło tylko drobną przygodą, staje się
krawą poważną. Robert postanawia
łączyć się ze Stellą. Zee gotowa jest
wszystko, aby odzyskać niewier-
go męża. Później, kiedy już widzi,
jest to niemożliwe, stara się kiero-
ać nie tylko Robertem, ale także i
ellą. Ta skomplikowana gra boha-
rki nie ratuje jednak filmu Briana
uttona przed banałem, chociaż jej
łem było przecież udramatyzowanie
kcji.

„Zee and co" to tylko pretekst dla
ktorskiego popisu Elizabeth Taylor
djęcie 2), która jest nadal w znako-
itej formie. Spokojna a zarazem
ybuchowa, subtelna i wulgarna
worzy jeszcze raz postać czarującej
ośnicy. W przeciwieństwie jednak
Richarda Burtona Michael Caine
e potrafi jej poskromić.

3 *Czarująca złośnica*
Elizabeth Taylor i Michael Caine

Kto, co, gdzie?

MADRYT. Syn Luisa Buñuela, Juan, debiutuje filmem pełnometrażowym „Coquelune". Będzie to historia o konfliktach między starym a młodym pokoleniem. W rolach głównych wystąpią: Françoise Fabian i Jean-Marc Bory.

PRAGA. Po ukończeniu „Golemki" z Janą Brejchovą w roli głównej Jaroslav Balik przygotowuje wspólnie z Janem Otčenáškiem scenariusz do filmu, ukazującego pierwsze miesiące po ukończeniu II wojny światowej. Tytuł — nie został jeszcze ustalony.

WIEDEŃ. W Austrii przebywa francuski reżyser Guy Cavagnac, który przygotowuje film o życiu Wolfganga Amadeusza Mozarta. Reżysera interesuje pięć ostatnich lat znakomitego kompozytora.

Bulle Ogier, Roger van Hod i... producentka Mag Bodard.

KOPENHAGA. Gabriel Axel („Czerwony płaszcz") przygotowuje film o Hamlecie, nie oparty jednak o sztukę Szekspira, lecz o stare podanie duńskie. Według nich Hamlet nazywał się w rzeczywistości Amled i bynajmniej nie umarł w wieku młodzieńczym. Film będzie się kończył hucznym weselskiem.

RZYM. Vittorio De Sica rozpoczął zdjęcia do komedii „Andrea". Jej bohaterami są nauczycielka i nauczyciel, marzący o wspólnym dziecku. W rolach głównych: Nino Manfredi i Mariangela Melat.

PARYŻ. Bernadette Laffont (zdjęcie 1) objęła główną rolę w filmie „Burzliwy żywot", który realizuje jej mąż Dimitrij Medveszki. Temat: komplikacje życiowe młodej dziewczyny. Obok Laffont wystąpi jej córka, Elizabeth.

MONACHIUM. Maria Schell wystąpiła w głównej roli w filmie „Komedia na plebanii". Rzecz rozgrywa się pod koniec ubiegłego wieku. Film nawiązuje do modnej ostatnio tematyki atakującej celibat.

Projekty

Nowy film Truffauta

François Truffaut przystąpi pod koniec lata do pracy nad swym kolejnym utworem, „Amerykańska noc", którego akcja toczyć się będzie w Hollywoodzie. Film ukaże proces powstawania jakiegoś seryjnego dramatu mieszczańskiego. Rolę reżysera-człowieka, który nie tylko musi czuwać nad sprawnym przebiegiem zdjęć, lecz także rozwiązywać tysiące problemów zarówno technicznych, jak i uczuciowych — Truffaut zamierza zagrać sam. Poza nim wystąpią: Jean Pierre Aumont i Valentina Cortese (małżeństwo dwojga dawnych gwiazd ekranu), Jean-Pierre Léaud (ich syn), Jacqueline Bisset (jego przyszła żona — zdjęcie 2) oraz Alexandra Stewart w roli aktorki, która podpisała kontrakt nie ujawniając, że jest w ciąży.

„Nie zamierzam naśladować Pirandella — mówi reżyser — *i tworzyć postaci udających się na poszukiwanie autora. »Amerykańska noc« nie będzie też dokumentem, czy przypominającym 8 1/2 rozrachunkiem twórczym. Ma to po prostu być komedia utrzymana w tonie »Skradzionych pocałunków«"*

Kronika

Porozumienie kina z telewizją

Francuska telewizja wyraziła zgodę na prezentowanie niektórych, wyprodukowanych przez nią programów na ekranach sal kinowych. Będą to przede wszystkim programy sportowe i sprawozdania z oficjalnych wizyt rządowych.

Liczby

W ubiegłym roku kinematografia hinduska zrealizowała 430 filmów fabularnych, podczas gdy w Japonii dzierżącej do niedawna prym w Azji, powstało jedynie 400 filmów. Głównymi ośrodkami hinduskiej produkcji filmowej są Bombaj i Madras. W pierwszym z tych miast zrealizowano 146 filmów (w 1970 — było ich 116) w drugim — 251 (poprzednio: 241). Pozostałe 33 powstały w innych wytwórniach, głównie w Kalkucie.

W ciągu tygodnia odwiedza kina hinduskie 66 milionów osób. Czynnych jest 7.300 kin, a ich właściciele nie mają powodów do narzekania na niską frekwencję.

Ciekawostki

Hitler na ekranie

Od czasu „Dyktatora" zrealizowanego przez Charlesa Chaplina w 1940 roku, Hitler pojawił się w blisko stu filmach. Postać wodza Trzeciej Rzeszy nie przestaje interesować reżyserów. Obecnie Anglicy zapowiedzieli film o ostatnich dniach Hitlera, w którym wystąpi Alec Guinness. Podobne utwory mają zamiar nakręcić Włosi i filmowcy zachodnioniemieccy.

Prawdziwą sensację wywołała jednak wiadomość podana przez amerykańskie czasopisma o projekcie realizacji... musicalu z Hitlerem jako czołowym bohaterem, w interpretacji Dustina Hoffmana (zdjęcie 4). Do nakręcania filmu ze śpiewającym zbrodniarzem wojennym nr 1 przystąpi wkrótce słynny dyrygent i kompozytor Leonard Bernstein.

Spotkanie po latach

W latach czterdziestych najgroźniejszą konkurentką Shirley Temple była inna dziecięca gwiazda — Margaret O'Brien. Mając 7 lat zdobyła Oscara (1944) za role w kilku filmach, z których największym powodzeniem cieszyła się „Podróż dla Margaret". Partnerem małej gwiazdy był popularny wówczas amant Robert Young.

Ostatnio oboje spotkali się znów przed kamerą (zdjęcie 5) — tym razem w serialu telewizyjnym „Doktor Marcus Welby", kontynuującym tradycje „Doktora Kildare'a". Margaret O'Brien ma lat 35, Robert Young — 65.

5 *Dawniej i po piętnastu latach*
Margaret O'Brien i Robert Young

Mówi
FRANCISZEK PIECZKA

– Zostałem aktorem po to, by wypowiadać swoje myśli przez cudze zdania...

Franciszek Pieczka gra w „Weselu" Czepca. Jak podszedł do roli przywódcy „partii chłopskiej", kluczowej dla głównego konfliktu dramatu?

Przed premierą „Wesela" nie wypada oceniać filmu, ale tyle wolno chyba powiedzieć, że Czepiec jest jedną z wielkich kreacji w karierze aktora. Pieczka broni się trochę przed tą rozmową, mówi, że nie ma zwyczaju teoretyzować na temat swoich ról, ponieważ to, co sobie założył pracując nad postacią, może się nie sprawdzić na ekranie. Zapytałam trochę prowokacyjnie Franciszka Pieczkę, czy między nim a Andrzejem Wajdą nie było rozbieżności w ujęciu tej postaci.

— Nie było — *mówi Pieczka* — bo gdyby były, Wajda pewnie nie obsadziłby mnie w tej roli. Pracowałem z Wajdą po raz pierwszy i byłem zdumiony, że reżyser tej miary wychodzi na przeciw propozycji aktora, że ich od aktora oczekuje. Aktor, czując, że może uczestniczyć w pewnych decyzjach, daje z siebie więcej, silniej angażuje się w całe przedsięwzięcie. Ta strona współpracy z Wajdą była dla mnie niezmiernie ciekawa. Po pierwszych ujęciach sposób grania postaci Czepca był całkowicie ustalony.

Chłopscy bohaterowie w naszych filmach są może nie tyle z winy aktorów, co scenariuszy i reżyserów — traktowani zbyt rodzajowo. Rzadko stają się równorzędnymi, pełnoprawnymi partnerami postaci z innych środowisk. Chłopi z naszych filmów są ujmowani od strony najbardziej powierzchownej, „kierdziołkowatej", jakby człowiek ze wsi nie mógł mieć tak bogatego wnętrza jak na przykład sfrustrowany inteligent. Grając Czepca, chciałem więc przede wszystkim uniknąć rodzajowości. Oczywiście byłoby najłatwiej pokazać jego śmieszność w zetknięciu z inteligentami z miasta, z Dziennikarzem, z Poetą, tylko że to nic by nie dało. Chciałem pokazać, że w tym człowieku jest ogromny ładunek emocji i dynamizmu, jakiego brak i Dziennikarzowi i Poecie. Reakcje Czepca są skrajne, żywiołowe, niepohamowane. Ten człowiek działa pod wpływem impulsu, ale nie jest głupi. Gdy mówi „Chińcyki trzymają się mocno", oznacza to, że nie są mu obce sprawy, na których zna się Dziennikarz, choć wiadomości Czepca mają inny wymiar. I Dziennikarz tak samo może się czegoś nauczyć od Czepca, jak Czepiec od Dziennikarza.

Wajda mówił, że przedział między postaciami chłopów i inteligentów w „Weselu" powinien być tak ostro zaakcentowany, jakby jedni byli Murzynami a drudzy

Franciszek Pieczka jako Czepiec, Mieczysław Stoor jako Wojtek

białymi. Z tym, że po wszystkich naszych doświadczeniach rację są po stronie „czarnych". Znając filmy Wajdy, nie bardzo wierzyłem, gdy mówił, że stroną ciekawszą w filmie mają być chłopi. Podejrzewałem w tym chwyt, mający zdopingować aktorów do maksymalnego zaangażowania, może do pewnej opozycji... Ale Wajda nie chciał przeciwstawiać obu środowisk na zasadzie całkowitego przyznania racji jednej grupie. To byłoby najprostsze i do tej pory niektóre inscenizacje „Wesela", wydaje mi się, szły po tej linii.

Postępowanie chłopów jest pozornie bardziej logiczne niż ludzi z miasta, ale kiedy Czepiec zwraca się do Gospodarza z wezwaniem, żeby zaczął działać, świadczy to, że w chwili rozstrzygającej szuka kogoś, kto podejmie decyzję. Rozgrzesza Czepca tradycja, w której wyrósł; wie, że w momencie otrzymania takich a nie innych bodźców trzeba się zachować w określony sposób, wychowano go jednak w przekonaniu, że decyzje w skali państwowej czy narodowej podejmuje szlachta. Tak więc Czepiec wie, że trzeba działać, choć nie bardzo zdaje sobie sprawę, jaki ma być efekt tego działania. Wie także, z kim się należy bić; wspomnienia o Szeli wskazują, że w tym działaniu może także chodzić bardziej o wyzwolenie społeczne niż narodowe. Czepiec jest młodszy, nie pamięta ruchów chłopskich, ale jego słowa „jeśli nie pójdziecie z nami, to my na was i z kosami" świadczą, że ta tradycja jeszcze żyje. Z drugiej strony ta postawa może nie mieć bezpośredniego związku z doświadczeniem historycznym. Po prostu, jeżeli „panowie" nie chcą iść z nami, są wrogami.

„Wesele", ukazujące bierność inteligentów, ich niezdolność do działania, jest w pewnym sensie sumą wszystkiego, co Wajda poruszał w swoich filmach, atakując nasze narodowe frustracje, badając w tradycji szlacheckiej źródła naszych narodowych klęsk. Można się nawet dziwić, że Wajda w ogóle nie zaczął swej kariery filmowej od „Wesela". Filmowa adaptacja „Wesela" wychodzi poza określoną sytuację historyczną, mówi o dramacie narodu, w którym równie tragiczna jest bierność inteligentów co zmarnowany zapał chłopów.

Starając się uchronić Czepca od rodzajowości, nie chciałem wygładzać tej postaci. Jest moment, kiedy Czepiec zbiera kosy, idzie przez podwórko budzić Gospodarza. Odczuwałem tu potrzebę zaznaczenia w jakiś sposób, że rozsadza go energia. Zaproponowałem, by idąc przez podwórze jednym zamachem kosy ciął przeszkodę, która znalazła się na jego drodze — mianowicie stado kur. Oczywiście, krew się polała. Ta dość brutalna scena chyba dobrze oddaje napięcie emocjonalne Czepca w tej chwili.

Rola Czepca nadaje ton wszystkim chłopskim postaciom „Wesela". W godności, w dumie, w żywotności wójta jest pełne poczucie własnej wartości i siły. Franciszek Pieczka może się nie obawiać; „myśli, które wypowiedział przez cudze słowa" dotrą nie zniekształcone do widza.

Notowała W. WERTENSTEIN

plamy na ekranie

FELIETON WAKACYJNY Z SZEŚCIOMA ANTRAKTAMI

KRZYSZTOF MĘTRAK

Czytam sobie dziełko Witruwiusza „O architekturze" (PWN 1956), dochodząc spokojnie do księgi dziesiątej; przemyśliwam, jak by napisać „naśladowanie z Witruwiusza" na użytek naszej strategii administracyjnej w sprawach filmowych. Czytam sobie więc: „W Efezie, znanym i wielkim mieście greckim, istnieje podobno stare, przejęte od przodków prawo, twarde, ale bynajmniej nie krzywdzące. Według niego architekt podejmując się zamówienia państwowego określa z góry, za jaką cenę je wykona. Po złożeniu kosztorysu majątek jego przejmuje w zastaw państwo, dopóki robota nie zostanie wykonana, po czym o ile wydatki odpowiadają kosztorysowi, architekt otrzymuje pochwalne dekrety i wyróżnienia". Smakuję zasadę samą, na myśl przywodząc domniemane majątki znajomych reżyserów, by nagle — ANTRAKT I — spojrzeć do Warszawskiego Informatora Kulturalnego. Na wieczór mam do wyboru: „Miodowy miesiąc" — „angielski dramat kryminalny z dreszczykiem, trzymający w napięciu (tylko wieczorem)" — albo w STS „Cudzołóstwo ukarane" Głowackiego: „komedię współczesną o współczesnym »trójkącie«". Trójkąt odkładam na rano, miodowy miesiąc na pojutrze.

Wracam do Witruwiusza: „Również jeśli nie przekroczył kosztorysu powyżej jednej czwartej, pokrywa to skarb państwa, a budowniczego nie czeka żadna kara. Jeśli jednak architekt przekroczy kosztorys więcej niż o jedną czwartą, musi niedobór pokryć z własnego majątku". Surowość ta wydaje mi się w pierwszej chwili niedzisiejsza, sięgam więc po — ANTRAKT II — miesięcznik „Kino" w nim zaś — subtelne rozważana Lecha Pijanowskiego o „Brylantach pani Zuzy": „Wszystko, jak trzeba — nic, tylko chwalić. Niestety, film jest pęknięty, nie podporządkowuje się własnej konwencji i w efekcie wywołuje uczucia ambiwalentne: ciekawe to, ale miejscami nie do wytrzymania". I odwrotnie — jak powiada Marek Piwowski.

Witruwiusz snuje: „Oby bogowie nieśmiertelni byli sprawili, żeby takie prawo obowiązywało także lud rzymski i to nie tylko przy budowlach publicznych, lecz także prywatnych. Nie grasowaliby wtedy bezkarnie nieucy, lecz bez wahania zajmowaliby się budownictwem ci, którzy zdobyli wiedzę przez gruntowne studia". Pod ręką znajduję — ANTRAKT III — numer gazety festiwalowej z Krakowa i wywiad z reżyserem Andrzejem Szczygłem: „... jestem humanistą, dla którego ideałem myślenia i postępowania jest matematyka. Jestem zafascynowany ogromnymi możliwościami nauki i techniki, ale w gruncie rzeczy boję się ich. — Jest pan uczulony na cywilizację? — Każdy jest na coś uczulony. Żeby żywiołowy rozwój cywilizacji nie zakończył się totalną katastrofą, trzeba coś robić, mówić, krzyczeć, działać. To obszerne pole działania dla nas wszystkich (...) Po prostu wiem, że nie wszystko co człowiek robi, jest dobre, że świat automatycznie nie staje się lepszy wraz z postępem kultury i cywilizacji". Ta wiedza wprost onieśmiela, Witruwiusz jest jednak bezpieczniejszy:

„Również i ojcowie rodzin nie byliby narażeni na niekończące się wydatki prowadzące nieraz do utraty posiadłości, a sami architekci pod grozą kary opracowywaliby sumienniej kosztorysy, aby ojcowie rodzin mogli zbudować sobie dom za kwotę, którą na to przeznaczyli, lub nieco większą. Albowiem ci, co przeznaczyli na to czterysta tysięcy sestersów, chętnie dorzucą jeszcze sto tysięcy, ciesząc się nadzieją wykończenia budowli". Tu przypomniało mi się — w ANTRAKCIE IV — przesłanie, które pod adresem różnych mecenasów zaleca red. Waląsek w „Kamerze": „memento, które warto pamiętać". Pamięć, o której warto pamiętać, jest bowiem jak zapomnienie, o którym warto zapomnieć.

Prawi Witruwiusz: „Jednakże ci, których obciąży się wydatkiem przekraczającym kosztorys o połowę lub jeszcze więcej, straciwszy nadzieję i uchylając się od dalszych wydatków, z konieczności odstępują od budowy, wyczerpani materialnie i duchowo". Teraz musimy zrobić dłuższy ANTRAKT V na refleksję muzyczną. W „Kierunkach" p. Butrym powiada o piosenkach z opolskiego festiwalu, że „ich wartości myślowe budziły litość i trwogę", co przypomniało mi pewną recenzję Józefa Kańskiego: „pomniejszoną partię Króla Marka ładnie, choć może bez właściwego majestatu i filozoficznego pogłębienia zaśpiewał Andrzej Kizewetter". A przecież Kubuś Puchatek mawiał, patrząc nostalgicznie za Kangurzycą, która się oddaliła w trzech wielkich susach: „Gdybym to ja tak potrafił... Są tacy, co potrafią, a są tacy, co nie potrafią. W tym cała rzecz".

Wracam do Witruwiusza i czytam sobie dalej: „Błąd ten jest związany nie tylko z budownictwem domów, ale również z pracami podejmowanymi przez urzędników miejskich przy urządzaniu widowisk gladiatorskich na forum oraz przedstawień teatralnych. Nie jest wtedy dopuszczalne ani zastanawianie się, ani zwlekanie, gdyż konieczność zmusza do wykonania w określonym czasie siedzeń na widowni, do naciągnięcia zasłon z płótna żaglowego i do tego wszystkiego, co zgodnie z tradycją sceniczną przygotowuje się za pomocą maszynerii na widowiskach ludowych. W tych wypadkach potrzeb-

na jest duża rozwaga i dokładne obmyślenie, gdyż nic z tego nie da się wykonać bez znajomości machin i bez rozległej wiedzy oraz dużej pomysłowości". Głowa zaczyna pękać od nadmiaru tej logiki nieprzepartej, więc pozwalamy sobie — w ramach ANTRAKTU VI — zajrzeć do sprawozdania Urszuli Biełous z festiwalu etiud szkolnych, zamieszczonego w „Trybunie Ludu": „Poza tym uwidoczniła się niekiedy tendencja — z duchem czasu, czyli pop-art i zły smak — występujące jako programowy środek kreacji — u niektórych młodych filmowców występujące bez określonego i głębszego celu". Zły smak w określonym, głębszym celu jest oczywiście najbardziej na miejscu. Wyjaśni nam to przystępnie red. Grzelecki w „Życiu Warszawy": „De Funès nie jest błaznem, tak jak Brigitte Bardot nie jest aktorką. Jeżeli on jest zapalnikiem eksplodującym ładunki komizmu, to ona jest płomieniem, rozjaśniającym wszystko wokół, choć jest to płomień na pewno z piekła rodem. Ta nieświęta o skromnej minie, ta nasycona erotycznie kobieta, o dziewczęcej sylwetce nie umie — jako aktorka — wyrazić żadnych uczuć (...) Jest ekstraktem płci. Nie musi grać, wystarcza, że jest, że pojawia się przed oczyma mężczyzn, którzy czasem udają, że się przed nią bronią, obmyślając formy kapitulacji, przed oczyma kobiet, które ją pochłaniają, udając niechęć: ileż się można od B.B. nauczyć!".

Zamykamy Witriuwiusza, nie szukając morału: „A ponieważ taki przyjął się z dawien dawna zwyczaj i tak nam został przekazany, nie wydaje się rzeczą zbędną, by przed rozpoczęciem robót poznać dokładnie i z najwyższą starannością prawidła do nich się odnoszące".

— *Dbam o mój kraj*
Jane Fonda
(na pierwszym planie)

JANE FONDA — gwiazda zaangażowana

O jej działalności politycznej i społecznej jedni mówią z uznaniem, inni ze zdumieniem, jeszcze inni z niesmakiem. A co mówi Jane Fonda?

Dziennikarz przeprowadzający wywiad zastał aktorkę unieruchomioną w swym domu w San Fernando Valley u stóp hollywoodzkich wzgórz — z lewą nogą w gipsie. Złamała ją, wpadając w dziurę na parkingu, gdy wracała z projekcji w Hollywoodzie.

Dom, otoczony drzewami, stoi na uboczu, nie dociera tu już hałas z pobliskiej autostrady. Budynek jest stary, we wnętrzach przyjemny nastrój stwarzają ciemne boazerie, na ścianach — indiańskie stroje i ozdoby. Pokój nie jest salonem, lecz raczej biurem, po którym krzątą się bez przerwy sekretarka. Zagląda tu także Vanessa, niespełna czteroletnia córeczka Jane i Rogera Vadima. Na półce z książkami błyszczy figurka Oscara, którego aktorka zdobyła w tym roku za rolę w filmie „Klute". Cała posiadłość Jane jest raczej skromna, jedyny luksus to basen kąpielowy obok domu.

Jane skończyła niedawno zdjęcia do filmu „Steelyard Blues", w którym gra z Donaldem Sutherlandem. To już jej stały partner.

— *Wydaje mi się, że była to rola ciekawsza niż w „Klute"* — mówi aktorka. — *Sporo się nauczyłam od tego czasu. Ale to nie jest najważniejsze. Zależy mi przede wszystkim na naszym własnym filmie, który nakręciliśmy podczas tournée po amerykańskich bazach wojskowych w USA i na Dalekim Wschodzie. Wszystkie nasze występy zostały sfilmowane. Nasz zespół składał się z 30 osób, w tym dziewięcioro aktorów wraz ze mną, Holly Near i Sutherlandem. Filmowało nas trzech operatorów, a raczej trzy operatorki, bo większość zespołu to kobiety. Ja śpiewałam, tańczyłam i występowałam w skeczach. Ale w filmie nie chodzi tylko o rozrywkę. Na ekranie zobaczymy także twarze naszych synów, braci i ojców, odbywających służbę we wszystkich rodzajach broni — na lądzie, morzu i w powietrzu. Po partiach rozrywkowych następują wywiady z żołnierzami, którzy mówią, co myślą o wojnie. Najciekawszymi z naszych rozmówców są ci, którzy poszli do wojska na ochotnika. Są zupełnie inni, niż poborowi. Większość z nich zgodziła się, by włączyć ich wypowiedzi do filmu.*

Proszę sobie jednak nie wyobrażać, że nasz film to półtoragodzinny dokument, w którym cały czas wygłasza się antywojenne kazania.

Korespondencja z Hollywoodu

Jest w nim wiele rzeczy zabawnych, zresztą zaczerpniętych z magazynów wojskowych lub zaprezentowanych przez samych żołnierzy. Daliśmy mu tytuł „F. T. A."; jest to skrót od „Fun, Travel, Adventure" (Zabawa, podróż, przygoda) — haseł widniejących na amerykańskich plakatach werbunkowych. Co prawda żołnierze odczytują „F. T. A." jako „Fuck The Army" (P... armię!), ale myśmy mieli na myśli także „Free Theatre Associates" (Stowarzyszenie Wolnego Teatru). Zresztą może być także „Free The Army" (Wycofaj armię).

Występowaliśmy na Hawajach, Filipinach, Okinawie i w Japonii. Na widowni zjawiali się nie tylko żołnierze. Kilku oficerów, którzy obejrzeli spektakl, nawet nam gratulowało. Zresztą trzeba to wszystko zobaczyć na ekranie.

— Wielu ludzi w USA, i chyba nie tylko w USA, zadaje sobie pytanie, dlaczego tak popularna aktorka, jak pani, laureatka Oscara, ryzykuje całą swoją karierę i poświęca czas różnym przedsięwzięciom, jak np. ten film, który przecież nie będzie sukcesem kasowym?

— *Gdyby mnie pan zapytał, jak mogłam nie nakręcić filmu o wojnie i stosunku do niej ludzi — pańskie zdziwienie miałoby sens. Nie chodzi przecież tylko o nas, o żołnierzy amerykańskich, ale także o te kraje, w których nasze bazy wojskowe odgrywają tak wielką rolę polityczną i ekonomiczną. Chodzi w końcu o cały świat. Uważam, że moje życie powinno być wypełnione czymś więcej, niż tylko aktorstwem. Zresztą nie ma teraz takich filmów, do których można by się zabrać z prawdziwą pasją. Oczywiście, chcę robić filmy, które znajdą szeroki oddźwięk i odniosą wielkie sukcesy. Dlaczego nie? Ale chciałabym, żeby każdy z nich miał jakiś głębszy sens. Przecież kino to bardzo ważna sztuka. Pragnę, żebyśmy wszyscy pewnego dnia uświadomili sobie, jaka odpowiedzialność ciąży na ludziach filmu. Kino to rzeczywiście środek masowego przekazu. Ale przez ostatnie trzydzieści lat nie udało nam się przy jego pomocy przekazać prawdy. Ludzie w innych krajach mają zupełnie wypaczony obraz życia w USA. Prawie wszystko co pokazuje film to fantazja. Najwyższy czas, aby pokazać nasz kraj takim, jakim jest naprawdę.*

Jeżeli wojna w Wietnamie się skończy, Jane Fonda zamierza kontynuować akcję na rzecz nie ingerencji Stanów Zjednoczonych w życie innych narodów. Ten problem zdaje się naprawdę rozpalać jej wyobraźnię. Odnosi się wrażenie, że sprawy polityki, pokoju, sprawiedliwości społecznej są dla aktorki znacznie ważniejsze, niż scenariusze, role, filmy, jej życie osobiste.

— *Wszystkie wyzwalające się narody i kraje, cały trzeci świat powinien mieć możność wyboru takiej formy rządów, jaka mu najbardziej odpowiada — bez nacisku ze strony wielkich mocarstw. Czy jestem buntownikiem, radykałem? Ja staram się tylko dbać o mój kraj i jego dobre imię, tak samo jak dbam o każdy inny kraj na świecie i mieszkających w nim ludzi. W tę sprawę czuję się zaangażowana, a jest to ten rodzaj zaangażowania, od którego człowiek nie może uciec.*

VERNON SCOTT (UPI)

TOWAR i SZTUKA

Obok twórczości ambitnej powstaje we Włoszech sporo filmów rozrywkowych. Czym się zajmują?

VIRGILIO TOSI

Korespondencja własna z Rzymu

Statystyki wykazały, że w pierwszym półroczu 1972 odbyły się premiery około stu nowych filmów włoskich, a drugie tyle weszło do produkcji. Są to liczby wysokie, ale świadczą jedynie o utrzymywaniu się dobrej koniunktury ekonomicznej w kinematografii włoskiej, o intensywnej produkcji tego, co nazywamy towarem czy konfekcją filmową. Rozszyfrowanie tych imponujących liczb jest raczej wdzięcznym zadaniem dla socjologa (pozwala bowiem zorientować się w aktualnych upodobaniach najszerszej widowni), niż dla krytyka, który nawet nie jest w stanie obejrzeć całej tej masowej produkcji, chociażby ze względu na jej rozmiary.

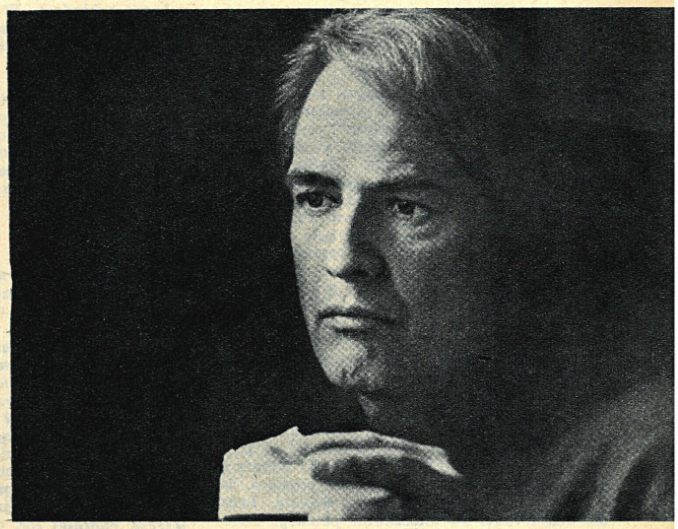
Nietrudno jednak ustalić, jakie tematy i jakie typy filmów dominowały w ubiegłym sezonie. Obok rodzimych westernów i thrillerów pojawiła się swoista „nowa fala": komedie erotyczne czy raczej pretendujące do tego miana sprośne widowiska, które zawdzięczają swe powstanie niezwykłemu powodzeniu „Dekamerona" Pasoliniego. Ale im więcej zaczęło się pojawiać imitacji, tym niższy stawał się ich poziom artystyczny i tym mniej każda następna miała wspólnego z Boccacciem. W końcu pozostały już tylko odwołujące się do „Dekamerona" tytuły, poza którymi kryły się pośpiesznie i tandetnie kręcone farsy; ich autorzy prześcigali się w popisach wulgarności. Do wiązanki najwymyślniejszych tytułów (które FILM niedawno podawał) z „Boccameronem" na czele, muszę jednak dorzucić dwa nowe, świadczące o niewyczerpanej inwencji producentów czy też ich doradców „literackich": „Decameroticus" i „Wsadź diabła swego w piekło moje".

Gdy zdawało się, że już nie sposób wymyślić niczego więcej, ktoś znający renesansową literaturę musiał poinformować producentów, że przecież nie tylko Boccaccio pisał frywolne opowiadania. Więc odkryto (dla kina) szesnastowiecznego poetę i satyryka Pietro Aretino i cały proceder rozpoczął się od nowa: „Opowiadania rzymskie Pietro Aretino", „Pietro Aretino opowiada", „Grzeszne noce Pietro Aretino", „Ocalał tylko Pietro Aretino" itd. Tak oto pisarz, do którego już mało kto zaglądał, zyskał nieoczekiwanie popularność Zorro, doktora Kildare czy Brigitte Bardot. A co będzie, gdy producenci odkryją nagle Dantego i widz przez dwie godziny będzie straszony wszelkimi rodzajami mąk piekielnych? Na szczęście znawcy przewidują, że „fala dekamerotyczna" ustąpi z nastaniem zimy, wyparta przez obce i rodzime filmy z prawdziwego zdarzenia.

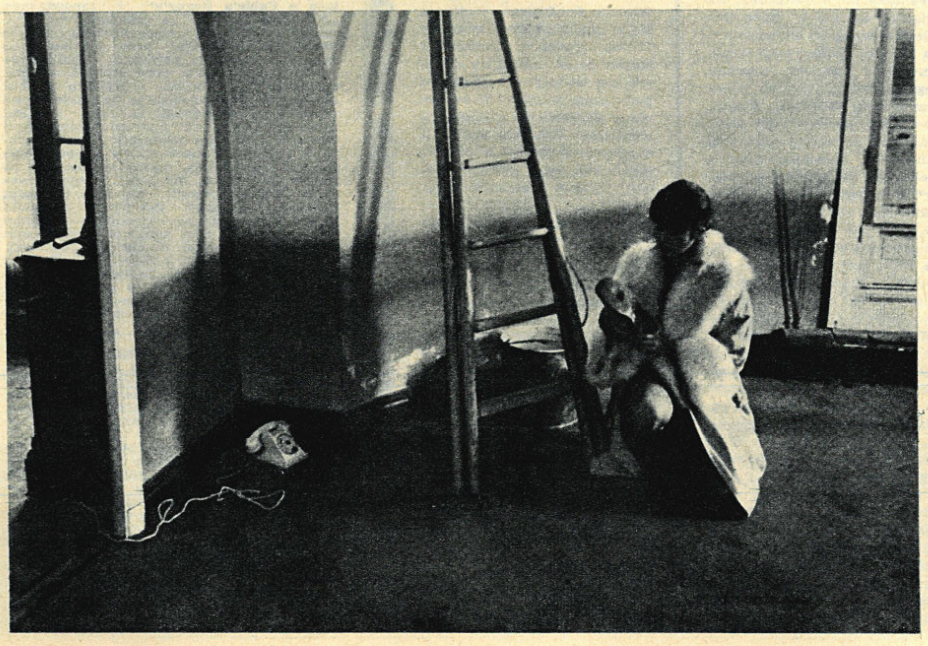
Tymczasem stara się z nią konkurować seria „thrillerów po włosku", zapoczątkowana przed dwoma laty filmem reżyserii Dario Argento „Kot o dziewięciu ogonach". Oto jej najnowsi reprezentanci: „Cztery szale z żółtego jedwabiu", „Orchidea z pięcioma kroplami krwi", „Trup, który nie chciał umrzeć" i „Strach ma zezowate oczy". Natomiast ojciec tej serii, Dario Argento, który jest reżyserem dość ambitnym, postanowił za wszelką cenę wycofać się z produkcji thrillerów. Aby tylko ich więcej nie kręcić, podjął się realizacji historycznego dramatu „Pięć dni Mediolanu", poświęconego powstaniu ludności tego miasta przeciwko tyranii austro-węgierskiej.

By zakończyć uwagi o modnych rodzajach filmowej konfekcji, dodam jeszcze tylko, że niepomiernie wydłużają się tytuły westernów, co bynajmniej nie idzie w parze z ich jakością: „Zachód był ci za ciasny, przyjacielu... i zjawił się Alleluja!", „Życie jest czasem okrutne... nieprawdaż Opatrzność?" (Opatrzność to pseudonim jednego z bohaterów), „Duch Święty i pięciu wspaniałych łotrów z Zachodu".

A co się dzieje w filmie ambitnym? Od pewnego czasu, obok Felliniego, Viscontiego, Antonioniego i Petriego, wymienia się coraz częściej trzydziestodwuletniego Bernardo Bertolucciego. Jego najnowszy film „Ostatnie tango w Paryżu" z udziałem Marlona Brando i Marii Schneider (córki Daniela Gelina) zapowiada się jako rewelacja. Uprzedzając premierę filmu Bertolucciego, zacytujemy charakterystyczną wypowiedź reżysera.



Ucieczka od społeczeństwa
Marlon Brando



Miłość w pustym mieszkaniu
Maria Schneider

— *Dotychczas realizowałem tematy polityczne* — mówi autor „Przed rewolucją", „Strategii pająka" i „Konformisty". — *Takim filmem jest również „Ostatnie tango w Paryżu". Przecież polityką jest wszystko: także próba ucieczki moich bohaterów — mężczyzny i kobiety, którzy chcą znaleźć zapomnienie w namiętności. Starają się przeżyć wielką miłość w przygodnym, pustym mieszkaniu; są wyzbyci wszelkiej hipokryzji, świadomie odczuwają fizyczną intensywność łączącego ich stosunku. W samotności chcą we dwoje przekreślić wszystko, co jest poza nimi, nie mówią też nic o sobie. Osiągają pełną harmonię w milczeniu, w wyobcowaniu własnych losów. Jest to miłość przeciwko społeczeństwu; każde ich spotkanie uświęca jak gdyby zerwanie wszystkich więzi ze światem.*

Marlon Brando znany jest powszechnie ze swych kaprysów na planie i niejednego reżysera doprowadził już do rozpaczy. Wie o tym coś Gillo Pontecorvo, który kręcił z nim „Queimadę". Czy tego samego doświadczył Bertolucci?

— *Nie* — mówi reżyser — *przeciwnie: obecność tego aktora była dla mnie bodźcem. Lubię mieć do czynienia z aktorami z prawdziwego zdarzenia. Gdy dostrzegałem w oczach Brando choćby cień wątpliwości, starałem się samokrytycznie poddać rewizji moje pomysły i decyzje, szukać lepszych rozwiązań. To z pewnością jest lepsze od uporu. Zmusza do sensownej improwizacji.*

● PRZEMOC I „MYCIE MÓZGU" ● OKUDŻAWA SŁUCHANY W PARYŻU ● FRANCJA JAK Z FILMU TATIEGO ●

NIEDZIELA

Na ekranach Paryża dużym powodzeniem cieszą się „Fellini-Roma" i „Clockwork Orange" („Nakręcana pomarańcza") — Stanleya Kubricka. O filmie Felliniego kiedy indziej. Dziś parę słów o Kubricku. „Nakręcana pomarańcza" jest filmem z gatunku science-fiction, ale nie na tyle, jak wcześniejsza „Odyseja kosmiczna" tegoż reżysera. Przypomina raczej „Fahrenheita 451" Truffauta. Też zresztą, jak tamten film, została wyprodukowana w Anglii. W świecie przyszłości, ale jeszcze bardzo podobnym do naszego, grasują bandy wyrostków. Napadają na spokojnych ludzi. Czasem walczą ze sobą, nie przebierając w środkach. Są bezkarni.

Początek filmu wygląda drastycznie. Gwałcone kobiety, torturowani Bogu ducha winni ludzie, demolowane mieszkania. Aż dochodzi do walki między bandą „hitlerowców", przybraną w insygnia SS, a inną, wyglądającą nawet niewinnie, nawet schludnie, której prowodyrem jest bohater filmu. Banda bohatera zwycięża. Jest ona o tyle jeszcze myśląca, że ratuje z rąk tamtej gwałconą kobietę. Lecz oto ona z kolei na mieszkanie pewnego człowieka napada, zabija jego żonę, jego okalecza do końca życia. Wreszcie interweniuje wymiar sprawiedliwości, prowodyr zostaje uwięziony.

Część pierwsza jest drastyczna — powiadam — lecz czysta w robocie, przygnębiająca, ale i poruszająca. Film Kubricka nie tylko dlatego przypomina „Fahrenheita", że dzieje się niemal współcześnie, przypomina go także dlatego, iż demonstruje wszechogarniające zło. Gorsza jest natomiast jego część dalsza. Bohater zostaje osądzony i poddany reedukacji, reedukacja polega na „myciu mózgu", specyficznym zniechęcaniu pacjenta do czynienia zła; bohater, kiedy tylko chce zrobić źle... dostaje mdłości. Zakończenie filmu jest natomiast partią najsłabszą. Oto rząd, który zezwolił na podobne eksperymenty z ludźmi, zostaje poddany ostrej krytyce przez opozycję, przypomina więc sobie o naszym bohaterze, zjednuje go do współpracy: bohater będzie odtąd świadczył, że jednak dopiero rząd zrobił z niego człowieka.

WTOREK

Piosenka stała się we Francji o wiele spokojniejsza niż w poprzednich latach. Śpiewacy ubrani schludnie. W ogóle w Paryżu chyba coraz mniej ekstrawaganckich ubiorów. Tylko w Dzielnicy Łacińskiej pełno jeszcze eremitów.

Słuchałem pięknej płyty Bułata Okudżawy, którą radziecki artysta nagrał podczas pobytu tutaj. Jego piosenki przypominają mi chwilami Wertyńskiego, chociaż znawcy przedmiotu nie widzą podobieństwa. Okudżawa przypomina mi twórczość autora „Pani Ireny" swoją kulturą literacką, na której często autorom piosenek zbywa.

ŚRODA

Podróż samochodem przez spory kawałek Francji. Chwilami czułem się naprawdę jak w „Trafic" Tatiego. Od samochodów gęsto i posuwać się trudno, zwłaszcza w pobliżu miast. Z zainteresowaniem śledziłem raz manewry sportowego wozu, z tych, które lekko przekraczają 200 km/godz. Nie mógł wyprzedzić wlokącej się przed nim kolumny, startował i zaraz musiał hamować, i tak ciągle, więc po co mu ta szybkość?

Ale jest jeszcze wiele miejsca na świecie i ze straszeniem ludzi w filmach Tatiego zabawna przesada. Plagi współczesnej cywilizacji, które chętnie ukazują socjolodzy, a które jeszcze chętniej (od Chaplina i Claira) powiela burleska filmowa, wydają się problemami do technicznego rozwiązania, niż dramatami.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

krótki metraż

NIEBEZPIECZNA AKCJA

Wszystkie filmy, które do tej pory zrealizował Jerzy Surdel — nie licząc powstałych w roku 1964 „Czterech barw Algerii" — poświęcone są odważe ludzi uprawiających górskie wspinaczki, pięknu tego niebezpiecznego i budzącego kontrowersje sportu, a wreszcie tym, którzy bez względu na porę dnia czy nocy, deszcz lub śnieg śpieszą z pomocą zagrożonemu życiu ludzkiemu. O tych właśnie, których powołaniem jest niesienie pomocy, o ratownikach Górskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego opowiada najnowszy film reżysera-alpinisty „Akcja".

Fabułka filmu jest prosta. Na ścianie Kazalnicy Mięguszowieckiej wydarzył się wypadek, na wąskiej „półce" leży ranny, oczekujący pomocy taternik. Jego koledzy, jeszcze przed przybyciem GOPR-u, forsują trudniejszy odcinek trasy przyśpieszając w ten sposób akcję ratunkową, skracając czas oczekiwania na granitowej „półce". Przybywa wreszcie GOPR, akcja staje się bardziej sprawna, lecz oto nagle ze szczytu Mięguszowieckiego spada lawina, która porywa jednego z ratowników. Czasu na odkopanie przysypanego miękkim duszącym śniegiem jest niewiele — bowiem nie minuty lecz sekundy decydują o życiu i śmierci. Ratownicy zwyciężają w walce z czasem. Teraz mogą powrócić do przerwanej akcji. Krok po kroku wspinają się ku szczytowi, by wreszcie jeden z nich mógł zjechać na linie do rannego, a następnie razem z nim do oczekujących kolegów.

Tak opowiedziana fabułka „Akcji" jest prosta i banalna, jak banalny jest nieomal każdy pomyślnie zakończony wysokogórski wypadek. Wszystko więc zależy od tego, jak się owo wydarzenie opowie. Otóż „Akcja" jest filmem zbyt przeestetyzowanym, by widz mógł uwierzyć, że to, co ogląda na ekranie jest rejestracją konkretnej akcji ratowniczej. Dramaturgia „Akcji", bezbłędnie zakomponowane zdjęcia Andrzeja Galińskiego i Witolda Grodzkiego, kończąca się w „zaplanowanym miejscu" lawina (podobno realizatorzy bardzo długo czekali na odpowiednią lawinę) — wszystko to potwierdza, że mamy do czynienia ze starannie opracowaną inscenizacją. Zabrakło drobnych choćby nieudolności w prowadzeniu kamery, a które przydałyby filmowi dramatyzmu, uczyniły go „prawdziwym" — choćby nawet inscenizowanym — dokumentem.

Niezależnie jednak od owych mankamentów, jest w „Akcji" coś autentycznie pięknego — już poza walorem estetycznym — jest owa namacalna, a jednocześnie trudna do „zdobycia" przestrzeń, z którą obcować mogą tylko ci odważni wspinający się coraz to wyżej i wyżej — jak w „Dwóch" Jerzego Surdela — prosto w słońce.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Akcja" (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie), real. Jerzy Surdel.

*

Film jest wyświetlany jako dodatek do „Dzikiego dziecka" François Truffauta

Nasi recenzenci pisali...

„DAWID COPPERFIELD" (Wielka Brytania). Delbert Mann postawił Dickensowskiego bohatera, przyodzianego w strój wiktoriański nad brzegiem morza i kazał mu wspominać przeszłość w urywkowych obrazkach, bez odrobiny stylowości.

„KSIĘŻNICZKA CZARDASZA" (Węgry). Podgrzana filmowymi jupiterami operetka Kalmana budzi apetyty, ale w odbiorze okazuje się niestrawna.

„ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM" (Włochy). Ostre oskarżenie „establishmentu" dzisiejszych Włoch. Za dużo jednak hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień.

„150 NA GODZINĘ" (Polska). Pogłębia nastroje frustracji i podsyca chęć oceniania bez towarzyskiej oglądy i taryf ulgowych.

„NARESZCIE PONIEDZIAŁEK" (Węgry). Jedna z opowieści, które nazywa się życiowymi, gdyż życiowość, to znaczy obserwacja codziennego banału, decyduje o sile filmu, ale i o jego nudzącej nędzy.

„TYLKO DLA ORŁÓW" (Wielka Brytania). Film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.

„METELLO" (Włochy). Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i krynolinach. Piękna, pełna pietyzmu baśń-legenda o młodości „proletariackiego" tematu.

„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy). Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.

●

Panie Redaktorze!

W nr 31 tygodnika FILM z dnia 30 lipca br. pojawił się dosyć znamienny głos czytelnika z Mrągowa, Władysława Rymko. Wydaje mi się, że treści tej korespondencji nie powinni lekceważyć ludzie odpowiedzialni za zakup filmów na nasze ekrany.

Nie ulega wątpliwości, że sprawą najważniejszą dla filmowego odbiorcy jest dostęp do ambitnego repertuaru. Chodzi jednak o to, aby był on możliwie jakościowo i gatunkowo zróżnicowany. Nie rozumiem na przykład, dlaczego do serii wybitnych dzieł w kinematografii nie zaliczyć filmów o charakterze konwencjonalnym, a więc komedii, kryminałów i westernów? Czytelnik z Mrągowa pyta o te ostatnie. Właśnie, dlaczego raptem zabrakło ich na polskich ekranach?

Jeśli ktoś usiłuje mi wmawiać, że „Ballada o Cable'u Hogue'u" i zapowiadany „Niebieski żołnierz" są czystymi westernami, to natychmiast tracę zaufanie do jego kompetencji. Przecież poza kostiumem i charakterystycznym pejzażem, reszta stanowi tu tylko dalekie echo stylu i wątków tradycyjnych opowieści z Dzikiego Zachodu. Jak się jednak okazuje, te właśnie dwa tytuły oraz „Pojedynek na colty" i „Był sobie łajdak" (ma być zdubbingowany!) muszą w tym roku wystarczyć dla zaspokojenia apetytów zwolenników popularnego gatunku. Co prawda, można by wskazać na jeszcze inny tytuł, hiszpański spaghetti-western „Smak zemsty", ale, bez przesady. Szanowna Komisjo Zakupów, podobnej bredni dawno już nie oglądaliśmy w kinie! Prawdopodobnie ktoś koniecznie chciał nam obrzydzić ten rodzaj filmów realizowanych w Europie. Tymczasem filmy Sergio Leone: „Za garść dolarów" i „Zdarzyło się raz na Zachodzie" nadawały się o wiele bardziej do eksploatacji na polskich ekranach, niż brutalne i niewybredne widowisko „historyczne" produkcji włoskiej „Beatrice Cenci".

Powróćmy jednak do westernu amerykańskiego. Niedawno pokazano naszej widowni klasyczny już dziś „Pojedynek w słońcu". Czemu więc nie zakupić innych, równie interesujących westernów z lat 50-tych i 60-tych, nie wspominając już o najnowszych przebojach?

Wszystkie te filmy są pozbawione „widowiskowego" okrucieństwa i taniej filozofii stanowiącej często „ozdobę" niektórych metaforycznych obrazów o kowbojskiej legendzie, filmy reżyserowane przez twórców, których nazwiska mówią przecież same za siebie. Ale skoro już o nazwiskach mowa, to na koniec ostatnie pytanie: dlaczego do tej pory nie udostępniono nam żadnego ze „staroświeckich" westernów Raoula Walsha („Dwaj z Texasu" nie wystarczyli na otarcie łez!)?

ANDRZEJ BĄTKIEWICZ
Bytom

SZKLANA KULA

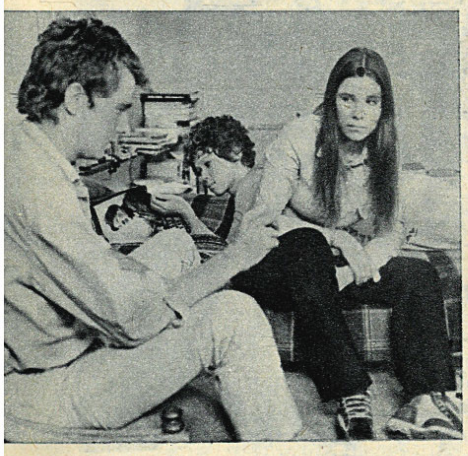
Scenariusz: Kornel Filipowicz i Stanisław Różewicz
Reżyseria: Stanisław Różewicz
Zdjęcia: Krzysztof Winiewicz
Muzyka: Wojciech Kilar

Wykonawcy: „Król życia" — **Franciszek Pieczka**, Krzysztof — **Andrzej Nardelli**, Mops — **Mieczysław Grąbka**, Rysiek — **Krzysztof Stroiński**, Irena — **Małgorzata Potocka**, Aga — **Joanna Żółkowska**, Zygmunt — **Paweł Brun**. W pozostałych rolach: **Wanda Łuczycka**, **Irena Netto**, **Ryszard Potocki**, **J. Bińczycki**, **H. Dąbrowska**, **R. Sykuła**, **U. Popiel**, **A. Sewruk**, **H. Stankówna**, **K. Utrata**.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — zespół TOR — 1972.

*

Piątka maturzystów u progu dojrzałego życia, wyboru zawodu, określenia swego miejsca w świecie. Młodzi ludzie zafascynowani są postacią zagadkowego włóczęgi, sądząc, że być może człowiek ten, rezygnując z wygód i zdobyczy cywilizacji, posiada interesującą, godną uwagi filozofię. Barwa, szeroki ekran. Tło — ulice i place Krakowa. Wkrótce będziemy ten film recenzować w naszym piśmie.

Dodatek: „Stanisław Wyspiański 1869—1907". Scenariusz, realizacja i scenografia: **Stanisław Sapiński.** Zdjęcia: **Seweryn Bacała i Mieczysław Vogt.** Muzyka: **Tadeusz Machl.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny film popularnonaukowy o dorobku dramatopisarskim, malarskim, scenograficznym, typograficznym Stanisława Wyspiańskiego.



IDZIEMY DO KINA

WATERLOO

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: H. A. L. Craig, Siergiej Bondarczuk i Vittorio Bonicelli

Reżyseria: Siergiej Bondarczuk

Zdjęcia: Armando Nannuzzi
Muzyka: Nino Rota

Wykonawcy: **Napoleon — Rod Steiger**, **Wellington — Christopher Plummer**, księżna Richmondu — **Virginia McKenna**, Ludwik XVIII — **Orson Welles**, marszałek Ney — **Dan O'Herlihy**, gen. Picton — **Jack Hawkins**, płk Ponsonby — **Michael Wilding**, lord Uxbridge — **Terence Alexander**, O'Connor — **Donald Donnely**, lord Gordon — **Rupert Davies**, marsz. Soult — **Ivo Garrani**, gen. Drouot — **Gianni Garko**, gen. Cambronne — **Ewgienij Samojłow**, William de Lancey — **Ian Ogilvy**, marsz. Blücher — **Sergo Zakariadze**, gen. La Bédoyère — **Philippe Forquet**, Sauret — **Andrea Checchi**, gen. de Grouchy — **Charles Millot**, Tomlinson — **Oleg Widow**, gen. Muffling — **John Savident**, Sarah — **Susan Wood**, lord Richard Hay — **Peter Davies**, Magdalene Hall — **Veronica De Laurentiis**, Mercer — **Richard Heffer**, Gérard — **Władimir Druźnikow**, Calborne — **Jeffrey Wickham**, książę Brunszwiku — **Fred Jackson**, Mulholland — **Charles Borromel**, lord Ramsey — **Willoghby Gray**, Duncan — **Roger Green**, Chactas — **Giennadij Judin**, Constant — **Orazio Orlando**, oficer — **Orso Maria Guerrini**, Normyle — **Adrian Drine**, Gneisenau — **Karl Liepins**, McKevitt — **Colin Watson**, Delessart — **Franco Fantasia**, Berthier — **Giorgio Sciioletto**, Oudinot — **Jean Louis**, Percy — **Wasilij Liwanow**, Somerset — **Wiktor Murganow**.

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski.**

Produkcja: MOSFILM — Dino De Laurentiis Cinematografica S. p. A. (ZSRR — Włochy) — 1970.

*

Wielkie barwne i szerokoekranowe widowisko historyczne. Temat — wielka bitwa pod Waterloo, która przesądziła o ostatecznej klęsce Napoleona. Reżyserował Siergiej Bondarczuk, autor „Losu człowieka" i filmowej adaptacji „Wojny i pokoju".

Uwaga: Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

ŻANDARM Z GÓR

(Gerłowska istorija)

Scenariusz: Atanas Sławow
Reżyseria: Grisza Ostrowski
Zdjęcia: Bronisław Punczew
Muzyka: Georgi Genkow

Wykonawcy: **Wasil — Juri Jakowlew**, policjant — **Wasil Michajłow**, starzec — **Jewstati Stratew**, Kolio — **Marin Mladenow**, wdowa — **Jordanka Kuzmanowa**, młynarz Cwik — **Nikoła Anastazow**, Tanaka — **Petr Słabakow**, Wasilica — **Loli Popowa**, Bore — **Todor Szczonow**, owczarz — **Iwan Niestierow**, Kalinka — **Petia Miladinowcowa.**

Produkcja: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria) — 1971.

*

Jesień roku 1944. Zagubiona w górach bułgarska wioska. Dramatyczne losy ludzkie w pierwszych dniach kształtowania się nowej władzy, po wyzwoleniu Bułgarii. Reżyserował Grisza Ostrowski, współautor znanego naszym widzom filmu „Objazd".

Dodatek: „Sam sobie sterem". Scenariusz: **Katarzyna Latałło i Henryk Ryszka.** Opracowanie plastyczne i reżyseria: **Katarzyna Latałło.** Muzyka: **Zofia Stanczewa.** Zdjęcia: **Stanisław Latałło.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1971. Barwny film animowany.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem	5	5	4	4		6	5	5	6
Ballada o Cable'u Hogue'u	5			4		4		5	4
Kot w butach	4			4					
Tylko dla orłów	5		4	3		3			
Śmierć Ipu	3		4	4	4		4	3	
Waleria i tydzień cudów	4		4	3		4	3	4	
Gdybym miał karabin	3	4		3					
Wiem, że jesteś mordercą	4	3							
Wielka nadzieja białych	5		3		3			3	3
Nareszcie poniedziałek	3		3	3	3			4	3
Dawid Copperfield	1			3	3	2			
Wódz Seminolów	1		3			1			

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Ptera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 19.VIII.1972 r. Zam. 7107 A-14

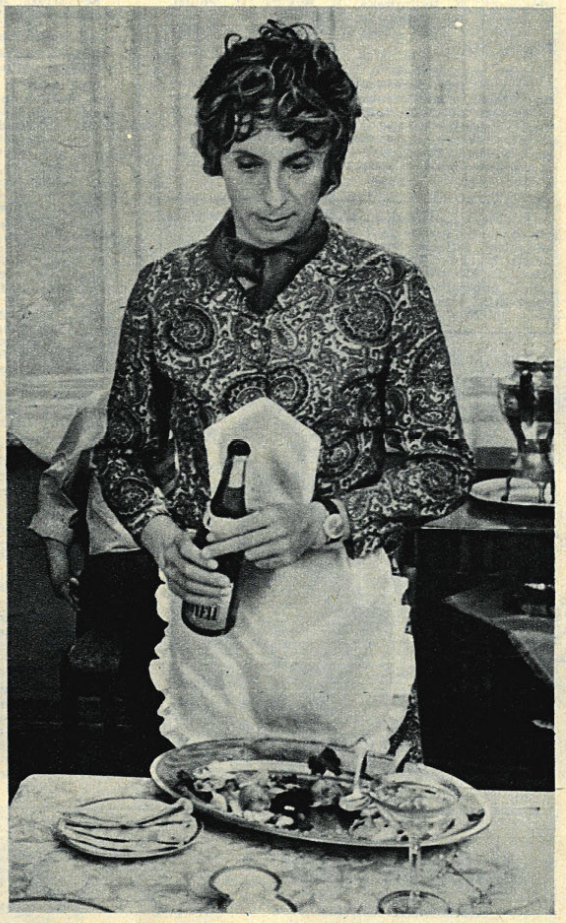
INDEKS 35904

W muzeum zaginął obraz; zaplątany w tę sprawę młody historyk sztuki postanawia się ukryć, podjąć pracę jako gosposia. Wędrówka bohatera przez różne środowiska poznawane od strony kuchni, trudy i pokusy nowego zawodu są treścią nowej komedii Stanisława Barei. Oto relacja fotograficzna naszego fotoreportera.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Witold Kałuski, Krystyna Borowicz, Wojciech Pokora

Wojciech Pokora, Jerzy Dobrowolski



Wojciech Pokora

KARIERA STANISŁAWA MARII R.

Wojciech Pokora

Jerzy Dobrowolski, Wojciech Pokora, Barbara Rylska